

# INTRODUCCION AL FOLKLORE ANDALUZ Y CANTE FLAMENCO

(Unidades Temáticas para su enseñanza)



Alfredo ARREBOLA















Alfredo ARREBOLA

*A todos los docentes Andaluces,  
de manera especial a Conchi, mi  
esposa y compañera en las tareas*

# INTRODUCCION AL FOLKLORE ANDALUZ Y CANTE FLAMENCO

(Unidades Temáticas para su enseñanza)

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz  
Depósito Legal: CA-188-97 | S.B.N.: 84-7788-0475

JIMENEZ MENA, María Gracia, e. l.  
Polígono Industrial Zona Franca, CÁDIZ.  
Printed in Spain

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



Alfredo ARREBOJA

# INTRODUCCION AL FOLKLORE ANDALUZ Y CANTE FLAMENCO

(Unidades Temáticas para su enseñanza)

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz  
Depósito Legal: CA-162-91 I.S.B.N.: 84-7786-0475

JIMENEZ-MENA, artes gráficas, s. l.  
Polígono Industrial Zona Franca. CADIZ.

Printed in Spain

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



# INDICE

INTRODUCCION	13
OBJETIVOS	21
PRIMERA UNIDAD TEMATICA (Contenidos)	27
Concepto General del Folklore	29
Ambito del folklore	30
Auxiliares y finalidad del folklore	31
FLAMENCO	32
¿Qué es flamenco?	32
Folklore y Flamenco	34
PRAXIS	35
Cantes preflamencos	35
Pregones	36
Nanas	37
Trileras	38
Temporeras	39
Ritos	40
Verdules	41
Romances	42
SEGUNDA UNIDAD TEMATICA (Contenidos)	43
Folklore andaluz	51
Folklore en la literatura andaluza (el)	54
FLAMENCO	56
Orígenes del flamenco	56
Estructura de los cantes flamencos	62
PRAXIS	63
Cantes sin guitarra	63
Tandas	65
Debía	66
Saeta	66
TERCERA UNIDAD TEMATICA (Contenidos)	71
FOLKLORE	73
Ferias, Fiestas y Romerías	73
Introducción Ferias	73
Fiestas Patronales	74
Romerías	75
FLAMENCO	76
Métrica de la copla flamenca	76
La voz en el flamenco	82
PRAXIS	84
Cantes en compás de amalgama	84
Seguiriyas	84
Lliveras	86
Serranas	87
CUARTA UNIDAD TEMATICA (Contenidos)	91
FOLKLORE	93
La religiosidad popular	93
FLAMENCO	96

*A todos los docentes Andaluces,  
de manera especial a Conchi , mi  
esposa y compañera en las tareas  
educativas.*

El autor

Rincón de la Victoria (Málaga), 8 de septiembre de 1990.





# INDICE

	Página
<b>INTRODUCCION</b>	13
<b>OBJETIVOS</b>	21
<b>PRIMERA UNIDAD TEMATICA (Contenidos)</b>	27
Concepto General del Folklore	29
Ambito del folklore	30
Auxiliares y finalidad del folklore	31
<b>FLAMENCO</b>	32
¿Qué es flamenco?	32
Folklore y Flamenco	34
<b>PRAXIS</b>	35
Cantes preflamencos	35
Pregones	36
Nanas	37
Trilleras	38
Temporeras	38
Roás	39
Verdiales	40
Romances	42
<b>SEGUNDA UNIDAD TEMATICA (Contenidos)</b>	49
Folklore andaluz	51
Folklore en la literatura andaluza (el)	54
<b>FLAMENCO</b>	56
Orígenes del flamenco	56
Estructura de los cantes flamencos	62
<b>PRAXIS</b>	63
Cantes sin guitarra	63
Tonás	63
Debla	65
Saeta	66
<b>TERCERA UNIDAD TEMATICA (Contenidos)</b>	71
<b>FOLKLORE</b>	73
Ferias, Fiestas y Romerías	73
Introducción Ferias	73
Fiestas Patronales	74
Romerías	75
<b>FLAMENCO</b>	76
Métrica de la copla flamenca	76
La voz en el flamenco	82
<b>PRAXIS</b>	84
Cantes en compás de amalgama	84
Seguiriyas	84
Livianas	86
Serranas	87
<b>CUARTA UNIDAD TEMATICA (Contenidos)</b>	91
<b>FOLKLORE</b>	93
La religiosidad popular	93
<b>FLAMENCO</b>	96



Los cafés cantantes.....	96
Tablaos flamencos.....	99
<b>PRAXIS.....</b>	<b>102</b>
Cantes en compás ternario.....	102
Soleares.....	102
Polo (El).....	105
Caña (La).....	107
Bulerías.....	109
Cantiñas.....	111
<b>QUINTA UNIDAD TEMATICA (Contenidos).....</b>	<b>115</b>
<b>FOLKLORE.....</b>	<b>117</b>
La canción andaluza.....	117
<b>FLAMENCO.....</b>	<b>120</b>
Quejío flamenco.....	120
Catarsis flamenca.....	123
<b>PRAXIS.....</b>	<b>125</b>
Cantes en compás binario.....	125
Tangos.....	125
Tanguillos.....	127
Tientos.....	128
Marianas.....	129
Rumba.....	130
<b>SEXTA UNIDAD TEMATICA (Contenidos).....</b>	<b>133</b>
<b>FOLKLORE.....</b>	<b>135</b>
Ideas generales de musicología.....	135
<b>FLAMENCO.....</b>	<b>138</b>
Ritmo y compás.....	138
Palmas flamencas.....	140
<b>PRAXIS.....</b>	<b>142</b>
Cantes en compás binario.....	142
Fandango.....	142
Fandanguillos.....	144
Malagueñas.....	145
Jaberas.....	147
Rondeñas.....	148
Granaínas.....	149
Tarantas.....	150
Murciana.....	151
Cartagenera.....	152
<b>SUGERENCIAS.....</b>	<b>157</b>
Otros estilos flamencos.....	158
Petenera.....	158
Alboreá.....	161
Bambora.....	162
Colombianas.....	163
Farruca.....	164
Garrotín.....	164
Güajira.....	165
Milonga.....	166
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>167</b>
a) Folklore.....	167
b) Flamenco.....	169
c) Discografía.....	176



## PROLOGO

La Conserjería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía con fecha 21 de Agosto de 1.984 ordenaba el desarrollo del decreto 193/1.984 por el que se aprobaban el temario y objetivos educativos generales sobre Cultura Andaluza y que se publicaba en el B.O.J.A. nº 84, de fecha 11 de Septiembre del mismo año y páginas 1.765-1.769. El referido desarrollo incluye diecinueve temas. El que a nosotros nos ocupa ahora es el dieciocho y se titula "Los cantes y bailes" y se distribuye de la siguiente forma: 18.1 El Cante andaluz. 18.1.1. El cante jondo. 18.1.1.1. Orígenes, evolución y geografía. 18.1.1.2. Significación y expresión. 18.1.1.3. Genealogía. 18.1.2. Otros cantes. Orígenes y evolución. 18.2. Las coplas andaluzas. 18.2.1. Lenguaje, estructura y expresión. 18.2.2. El cante y la literatura. 18.3. El baile andaluz. 18.3.1. El baile flamenco. 18.3.2. Otros bailes. 18.4. Acompañamiento musical del cante y el baile. 18.4.1. Las palmas. 18.4.2. La guitarra. 18.4.3. Otros instrumentos. 18.5. Situación actual de los cantes y bailes. 18.5.1. Las peñas flamencas. 18.5.2. Los festivales flamencos. 18.5.3. Principales cantaos y bailaores. 18.5.4. Difusión e influencia de la música popular.

Quería con ello nuestro Organismo Autonómico, desde el descubrimiento, análisis y desarrollo, potenciar todos los valores culturales que nos definen como pueblo "rico y variado" dentro del mosaico nacional. Ya que como, acertadamente, afirma D. José Ortega y Gasset, Andalucía muestra con coherencia el sentido que la diferencia del resto de España, porque es un pueblo viejo, quizás el más antiguo del Mediterráneo, y conserva su perfil milenario. Es un pueblo que asimila con sorprendente capacidad receptora todo lo que le llega y en ella la integración de las culturas invasoras se hace de forma diferente respecto a otros pueblos<sup>(1)</sup>.

También Julián Marías, cuando escribe sobre Andalucía, la define como pueblo rico y variado, pero acentuando, como su maestro, lo que nos distingue del resto de los pueblos de España. Julián Marías insiste reiteradamente en que cuando se

---

(1) Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: *Teoría de Andalucía*. Madrid. El Arquero 1.957.



pretende evidenciar la idiosincracia de cualquier región española se detiene uno en detalles, aspectos, pero no así cuando miramos a Andalucía. Aquí es la totalidad la que es diferente, distinta; es el ambiente, la envoltura general de la vida. su tonalidad; y con ello la significación de cada cosa, aún en el caso de que sean iguales que en otras partes<sup>(2)</sup> y como la primera manifestación de todo ghetto es la música, pienso, que es también su nota más definitoria.

Es muy fácil así hablar de la psicología del andaluz a través de una forma muy concreta de su folklore, el cante jondo, al que denomino nacido del pueblo, pero no popular en el sentido en que esta palabra se puede aplicar, por ejemplo, a Manolo Escobar.

Desde este momento y desde la ilusión y el amor por nuestra tierra, desde mi condición larga de enseñante en Andalucía y comprometido con su causa, y sobre todo, desde la amistad sincera que me une a Alfredo Arrebola Sánchez, asumo "cum timore et tremore", a la par que con alegría, la hermosa y al mismo tiempo arriesgada tarea de abrir, con estas letras, la casa edificada sobre una tierra todavía virgen, y que lleva por título "Folklore y Flamenco", y de la que es arquitecto, nada más y nada menos, que una persona que se "siente sumamente orgulloso de su vocación de profesor y cantaor", dos pilares inamovibles sobre los que se levanta este sólido y al mismo tiempo abierto y antidogmático estudio.

No es un autor de vitrinas, su doble condición de conocedor y sentidor le ha permitido acercarse vivencialmente al escenario, donde podía encontrar el agua limpia, Andalucía, y donde la proximidad y vecindad no adulteran la realidad. Lo impreso en este estudio de investigación es el resultado de lo experimentado de "primera mano". Ha leído y constatado. Ha vivido para escribir y ha escrito, no en solitario, sino en constante diálogo. No se ha cerrado a cualquier respuesta, vivencia o sugerencia, ha estudiado desde la objetividad y seriedad, rehuyendo el aplauso fácil y no cayendo en la morriña catártica que engendran con facilidad en este mundo del flamenco la adulación y el alcohol. Mitad monje y mitad profesor, sentidor y comunicador a un tiempo y de una forma no corriente, ha dado a luz una obra que, aunque lleva la austeridad del investigador auténtico, le acompaña el sello pedagógico de la alegría y la comunicación por ser sus compañeros docentes y sus amigos, los alumnos, a quién va dirigida.

Tu experiencia docente y cantaora te ha llevado, dices bien, a plantearte seriamente el problema del folklore y el flamenco en la enseñanza, y no dudo, amigo Alfredo, que lo hayas conseguido.

Huyes del recetario y haces bien. Te has acercado con limpieza a Andalucía y has encontrado su alma en el cante, porque el cante jondo, el de los grandes escenarios y el de la casita humilde, es tan andaluz como la filosofía de Séneca, Averroes y María Zambrano. Has sido un buen catalizador, cogiste el alma limpia de un pueblo en los arroyos de Andalucía y se la quieres devolver, sin adulterar, a lo que más quiere nuestra tierra: su juventud. Has intentado con la mayor ilusión que este agua virgen sea servida dignamente para que docentes y discentes

---

(2) Cfr. MARIAS, J.: *Nuestra Andalucía y consideración de Cataluña*. Madrid, Rev. de Occidente. 1.977.



logren, siquiera, unos conocimientos básicos de nuestro mal conocido y divulgado "Folklore Andalúz y Cante Flamenco" y te digo, Alfredo, que lo has conseguido.

Encontraste el camino abierto y abierto lo has dejado, reconoces que no todo está dicho, pero, al menos, la visión es lo suficientemente amplia como para que cualquier docente disponga de un material que luego podrá aplicar.

Desde una escala diferente -yo siempre he envidiado al que sabe cantar y al que es capaz de cortar una oreja en San Isidro- y desde alturas distintas, también mi ambiciosa pretensión es la tuya, ser, nada más y nada menos que un "magister simpliciter simplex". ¿Se puede ser algo más en la vida, Alfredo?. Se puede ser un gran profesor, pero es mucho más ser un gran maestro y tú lo has conseguido porque la semilla que te regaló la madre naturaleza no la escondiste en balde, sino que la has hecho fructificar con el trabajo y la superación diaria.

Bien sabes, Alfredo, que las carencias económicas y sociales que nos ofrece nuestra condición de docente, se compensan moralmente, al menos, con el encargo que recibimos de la sociedad de "formar a los niños". ¡Buena paga, para tan corta soldada!. Qué lejos ha quedado para ti, buen maestro, la condena hecha al pedagogo antiguo: "Quos Juppiter odit, dannat ad pueros". No te condena con el cuidado "a los niños", sino que te engrandece y prueba de ello que tú les devuelves acrecentada la semilla que recibiste, esta obra hecha por ellos y para ellos.

Pienso que con esta obra se ha abierto una nueva etapa para los escolares andaluces, que pueden sentirse orgullosos de tener y saborear algo de lo mucho de que carecimos los niños de entonces.

Por no ser ésta tu obra una diadema de vitrinas, sino algo vivo, también sus engarces con la Didáctica y la Pedagogía son un poco diferentes, aunque entran de lleno en la perfección que requiere la metodología docente y discente ya que no cierras camino alguno y dejas abiertas las puertas de la creatividad.

Señalas bien que el objetivo general es captar y comprender los valores culturales y educativos del folklore y del flamenco y una vez asimilado esto, a servirlo a profesores y alumnos en los objetivos específicos: que unos y otros conozcan y, sobre todo, saboreen (sapere) la riqueza de nuestro folklore.

Seis unidades didácticas, con sus correspondientes contenidos y praxis, unas sugerencias, el estudio de otros estilos flamencos y la bibliografía constituyen esta gran obra que se ofrece a la enseñanza general básica y media de toda España y muy especialmente a la de Andalucía.

Termino, Alfredo, con el mismo miedo con que empecé pero con la satisfacción de haber contribuido un poco a la causa de Andalucía. A tí decirte que tu intento de dar a los escolares andaluces algo que ninguno de nosotros tuvimos la suerte de conocer, lo has conseguido con abundancia y calidad extremada, ¡Que Andalucía y su historia te lo paguen!. A los profesores y alumnos me permito aconsejarles que reciban en sus manos este libro, al menos, con la ilusión y el cariño con que ha sido escrito, ya que en él va viva gran parte de la historia de lo que somos y también que -como decía García Lorca- en el libro del flamenco están escritos los signos inequívocos de la cultura ancestral y popular de este pueblo, "forjador de artistas", que se llama Andalucía.

Termino, porque esto ha sido en general el hombre andalúz, con las palabras



que el poeta Antonio Galacho, cabizbajo y avergonzado, dijo a un hombre sencillo del pueblo, después que éste enjuició una de sus obras:

*¡Ve con Dios, buen hombre, y muchas gracias!  
que fuimos con palabrerías a asombrarte  
sin ver tu alma fuerte como acacias  
pero llena de verdadero arte.*

*Todo lo escrito es pura falacia  
cuando en esta tierra por todo arte  
tienen duende, sal y pura gracia,  
en su alma, sin ir a otra parte.*

*Hombres poetas, sin saber escribir.  
Hombres pintores sin una paleta.  
Cantores del vivir y del sufrir.*

*A quienes le quitan la vida y meta.  
Sólo lloran cuando han de partir.  
Llanto de hombre y al hombro ... una maleta.*

Agustín García Chicón  
Profesor de Filosofía.



## INTRODUCCION

Vengo observando, desde hace varios años, un gran interés en adquirir conocimientos sobre el folklore andaluz y el cante flamenco. Este interés no ha quedado reducido al viajero turista que llega a nuestra tierra y queda encantado de nuestras tradiciones, indumentarias, ferias, romerías, toros y cante flamenco, cualquiera que sea su clase, sino que ha calado profundamente en los centros docentes. Este interés me ha preocupado intensamente como docente y como cantaor. Todo cuanto exponga en estas páginas no es más que fruto de una vivencia sentida profundamente a través de muchos años dedicados a la enseñanza y al cante flamenco, aunque siempre he procurado que mis actuaciones cantaoras lleven el sello que las distinguen: demostrar que el flamenco es una forma de nuestra cultura andaluza. Por ello, he vivido siempre con la misma obsesión: intentar dar a los escolares andaluces *algo* que ninguno de nosotros tuvimos la suerte de conocer. Porque hablar de Andalucía, en cualquiera de sus formas, era poco menos que tabú. Pero desde que se rompieron las barreras de la *dictadura cultural* -una más de las que hemos padecido- comenzó la veloz carrera para dar a luz cuanto estaba sepultado en la cuneta del olvido acerca de Andalucía.

Movido por esta idea, decidí consagrarme por entero al estudio del folklore andaluz y cante flamenco. Desde niño practiqué públicamente el cante flamenco. Pienso -después de tantos años pasados- que fue por una idea muy sencilla: quería ser artista, pero artista andaluz. A veces, recuerdo las palabras del poeta latino Ovidio de cómo caían las lágrimas por sus mejillas al tener que abandonar lo que más quería. Pero el destino me llevó -y yo me dejé guiar- por estos caminos hasta conseguir que no sintiera el más mínimo pudor y respeto humano por ser "ARTISTA FLAMENCO". Me cabe el honor y satisfacción de haber defendido públicamente una tesis doctoral en la Universidad de Granada (1979) sobre "EL FLAMENCO, VEHICULO DE COMUNICACION HUMANA Y EXPRESION ARTISTICA". Tesis defendida teórica y prácticamente con el acompañamiento del concertista flamen-



co el Ilmo Sr. Don Manuel Cano Tamayo, Catedrático de Guitarra Flamenca en el "Conservatorio de Música y Danza de Granada".

Yo nunca dejé de pregonar por todas partes que el folklore andaluz es uno de los más variados y ricos no sólo de España sino de Europa y, no tengo reparo en ello, del mundo entero. Como tampoco dejé de publicar por todas las ciudades andaluzas, castellanas, extremeñas, aragonesas, catalanas, ovetenses, murcianas, etc. etc. las excelencias de nuestros cantes flamencos. Me sería un tanto difícil contar las horas, días, y meses consagrado a este noble y digno menester. Puedo pregonar a los cuatro vientos que me siento sumamente orgulloso de mi vocación: PROFESOR Y CANTAOR.

Por tal motivo, queridos compañeros en la docencia, os diré que este librito, parido a fuerza de observaciones directas con el mismo pueblo, no está concebido -¡Dios me libre!- para eruditos, ni siquiera para aquellos que piensan -¡Y hasta lo dicen sin pudor ni respeto!- que ni el folklore ni el cante deben ser estudiados. Está concebido para quienes deseen tener algunos conocimientos de nuestro folklore y cante que definen nuestro tradicional "modus essendi et operandi".

Para algunos, por desgracia, el cante se dice sólo a través de "unas copitas de vino", y cuantos menos haya, mejor. Sinceramente: no es correcto. Sí estoy con los que defienden que el cante no es una manifestación multitudinaria, pero refleja fielmente el sentido colectivo del pueblo andaluz. Pienso que si el cante es expresión del sentimiento humano, del dolor popular, de la pena y -cómo no- de la alegría, requiere, al menos, una explicación histórica, literaria, socioantropológica y musical. No se podrá exigir una sistematización científica de su génesis y evolución, por ser una manifestación eminentemente artística, pero sí una explicación filosófica. Y esto se debe a los misterios que encierran los cantes. Sin embargo, nadie pone en tela de juicio la realidad social e histórica del cante flamenco. Esto puede convertirse para los escolares en una extraordinaria fuente de riqueza cultural que los motive en su formación integral: FIN SUPREMO DEL PROCESO EDUCATIVO.

Haciendo uso del principio escolástico "NADA ES QUERIDO, SI ANTES NO ES CONOCIDO", podría preguntaros: ¿cómo podrán nuestros escolares andaluces interesarse y estimar nuestro folklore y cante flamenco, si lo desconocen? Si nosotros, educadores en activo, no fomentamos el folklore y el flamenco, es natural que nuestros alumnos busquen otros movimientos musicales, otras costumbres y otras formas de comportamiento. Os podría contar muchas anécdotas sobre este punto. Os diré una muy reciente. El día 3 de mayo (1989) fue invitado a dar una "Charla-Recital", en el Instituto de Enseñanza Media de Almuñécar (Granada), sobre "LA MUSICA EN EL FLAMENCO". Cuando llegué al Centro Educativo, me sorprendió la Profesora de Música diciéndome que los alumnos no querían ni "Música clásica, ni Flamenco". A trancas y barrancas salió adelante el proyecto de mi charla-recital. Aguanté el chaparrón, porque los alumnos estaban preparados y dispuestos a quedarse conmigo. El Salón de Actos estaba totalmente lleno. Después de una laudatoria introducción sobre mi persona, me quedé solo como el torero ante el toro. Con parsimonia y solemnidad saqué un folio, síntesis de la charla. En un momento preciso arrojé el folio y hablé de memoria, pero *con el corazón* ante unos



jóvenes que estaban deseando saber qué era eso del flamenco. A vuelapluma les hablé de su "música preferida" desde el punto de vista folklórico: Almuñécar y su entorno musical. Inmediatamente, les recordé los certámenes de guitarra clásica y flamenca, los festivales flamencos, las veces que habíamos ido cantaores a los centros docentes, etc. Cambió totalmente la situación: máximo interés por saber *cosillas* del flamenco. La sorpresa llegó cuando canté los más variados palos del flamenco. A cada cante añadía una breve explicación histórica, literaria y musical. Los mismos alumnos manifestaron públicamente que fue lo que más gustó. Me sentí profundamente satisfecho. Me vine con la certeza de que aquellos alumnos habían captado la grandeza de nuestro folklore y cante flamenco. Creo que podría escribir un libro sobre hechos parecidos a éste, después de haber dado más de doscientos recitales en Colegios Públicos, Institutos, Universidades, Cursos de Verano sobre Flamenco, y mi larga experiencia de once años como Director-Profesor del Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga.

Mi experiencia docente y cantaora me ha llevado a plantearme seriamente el problema del folklore y flamenco en la enseñanza. Y sin soberbia alguna, puedo considerarme pionero de lo que puede significar la enseñanza y aprendizaje de estas materias en el "ratio studiorum" de los escolares andaluces. Hace ya bastantes años expuse en el Congreso Nacional de Actividades Flamencas, celebrado en Fuengirola (Málaga), una ponencia sobre "EL FLAMENCO EN LA ENSEÑANZA GENERAL BASICA". A decir verdad, fue un rechazo casi unánime de los congresistas. No obstante, se alzó una voz que, nadando contra corriente, defendía y aceptaba plenamente qué importancia podía tener el folklore y el flamenco. Era la voz de un Director Escolar: docente y estudioso profundo del flamenco. Había escrito unas biografías de cantaores de su pueblo para leerlas en clase de "Historia de España". ¡Por aquellos tiempos ya era poner una pica en Flandes!. Nuestro riquísimo folklore y nuestro expresivo flamenco merecen un estudio analítico y objetivo de los que se puedan sacar variadísimas formas de aprendizaje. Es algo muy serio y trascendental en la formación integral de los escolares. En este sentido, expongo el pensamiento de los hermanos Machado quienes afirmaron: "...El cante jondo, cualquiera que sea su origen e importancia, y el arte de don Antonio Chacón, de Ramón Montoya y de Pastora Imperio, son algo tan andaluz, por lo menos, como la filosofía de Séneca y Averroes". Pensamiento propio de los inspirados poetas sevillanos, fieles hijos de estirpe flamenca y folklórica (don Antonio Machado Alvarez "DEMOFILO" y doña Cipriana Ruiz) que comprendieron los valores culturales y pedagógicos del flamenco.

Comprendo que estas páginas no son suficientes para una formación total de los profesores que deseen impartir estas materias; sin embargo, pueden ser orientadoras para un estudio más completo con la bibliografía que daré sobre folklore y flamenco. Intento exponer y desarrollar las unidades temáticas más importantes y básicas tanto del folklore como del flamenco. Procuraré dejar libertad plena a los profesores en la forma de encauzar estas disciplinas. A veces, pueden resultar más sencillas de lo que pensábamos, sobre todo si partimos de una motivación lingüística, literaria, histórica, etc.

Yo soy de los que piensan -lo he vivido experimentalmente- que a los alumnos



de Básica, sobre todo, no se les puede hablar directamente del flamenco. En este caso, es imprescindible arrancar de lo más cercano y familiar que tiene el niño: cuentos, canciones, juegos, adivinanzas, fiestas, y de manera especial de lo que él participe directamente. Casi lo mismo podríamos decir para los alumnos de Enseñanza Media y Profesional, dadas, y conocidas, las circunstancias históricas de los métodos educativos en Andalucía.

No pretendo dar fórmulas de cómo debe enseñarse el folklore y el flamenco. Nada más lejano a mi pensamiento. Cada Profesor tiene la suficiente capacidad e intuición para explicar estas materias, recurriendo a los métodos adquiridos durante su formación universitaria. Mi intención es tratar de implicar al profesorado y a la comunidad educativa a que presten la atención y el respeto a estas disciplinas como instrumento idóneo en la formación completa de los escolares. Porque pienso que se ha acabado el tiempo de decir tonterías a los "flamencólogos". No quiero recordar la triste impresión que me produjo -hace tiempo- las palabras de un ¿"flamencólogo"? El flamencólogo de turno había sido invitado por la Comisión Organizadora de la "I SEMANA DE CULTURA ANDALUZA". Tenía que hablar sobre "Origen y evolución del cante flamenco". El interés no podía ser más grande por parte de los alumnos de 7º y 8º. Tras los saludos correspondientes, y dar las mil gracias por la invitación, no se le ocurre al conferenciante decir otra cosa, sino esto: "Yo desde que tenía uso de razón ya estaba en esto del cante; aún no llegaba al mostrador, y ya oía con devoción los cantes "puros". Sinceramente: me sentí humillado totalmente. Por aquel entonces, no había grabado ningún disco, sino que ya estaba estudiando con lentitud el proceso histórico de Andalucía por medio del flamenco. Cantaba en reuniones, fiestas familiares, algún que otro festival -que no estaban a pleno desarrollo-. Mi vida artística se estaba forjando, tal vez un poco tardía por haber estado en los estudios eclesiásticos, pero desde niño quise ser artista flamenco. Sin embargo yo nunca he visto a un niño interesarse por los cantes flamencos. Yo cantaba desde niño porque la naturaleza/Dios me dotó con esa gracia, pero jamás sentí interés por los ¿cantes puros? Sigo pensando que el conferenciante se equivocó.

Pienso que al niño hay que educarlo, formarlo e integrarlo en el mundo de la ciencia y el arte. Su mente está limpia. Aristóteles afirmaba que la mente del niño esta "tanquam tabula rasa in qua nihil scriptum est". Por tanto, debemos educarlo. Es verdad que los cantos, costumbres, tradiciones se adhieren inadvertidamente al niño formando tipos de cultura innata. Pero el niño, el joven y el adolescente requieren ser guiados y educados hasta conseguir un pleno desarrollo cultural y profesional. Este es el motivo por el que tanto el folklore como el flamenco hay que enseñarlo partiendo de lo más cercano que el alumno tiene.

Es muy importante que el profesorado tome conciencia de la importancia de estas disciplinas como medio o instrumento de formación integral: finalidad de toda actividad docente. Por lo que se ha de poner la mayor ilusión para que, *docentes* y *discentes*, logren, siquiera, unos conocimientos básicos de nuestro mal conocido y divulgado "FOLKLORE ANDALUZ Y CANTE FLAMENCO", ya que son el fundamento y base del mundo real e histórico de la "CULTURA ANDALUZA".

Debemos ser conscientes de que el folklore requiere y exige mucho tiempo de



estudio, que es casi imposible que los alumnos alcancen extensos conocimientos, y que es imprescindible una buena dosis de voluntad y tesón en el complejo mundo del folklore y flamenco. Sin embargo, hay que estimularlos en el ejercicio de lectura y comentarios de la "sabiduría popular" que refleja el folklore, de audiciones musicales tanto del folklore como del flamenco en su variada gama.

El flamenco no es, psicológica y filosóficamente, folklore; sólo estaría en él desde la concepción semántica del término. Sin embargo, el flamenco -como veremos- es también una "sabiduría popular": pero no lo que se sabe del pueblo, sino lo que *el pueblo sabe*. Nadie podría negarme que esta "sabiduría/sapiencia" la encontramos en los cantes flamencos. Y eso de que el flamenco no se estudia... ¡habría que verlo! Pienso que todo puede convertirse en "ciencia", partiendo de que este término procede del latín "scire": conocer, saber. ¿Qué cantaor, pregunto, no ha tenido que pasar por la "universidad de la vida". ¡Cuánto no enseña la profesión de cantaor! Habría que analizar objetivamente cuáles son los conocimientos reales, prácticos que el hombre necesita en la actualidad. ¡Cuántas horas de estudio no ha necesitado un cantaor para aprender los variados y difíciles estilos flamencos! Y ¿qué diríamos sobre el compás, ritmo y melodías propias de cada cante? ¿Acaso *eso* no es ciencia? ¿Puede cualquiera interpretar musicalmente un cante? ¿Existe una melodía musical más perfecta que la flamenca? ¿Hay una música "no pentagramada" con *melos* superiores a la flamenca? Yo ví a un músico vasconavarro renegar de su profesión, ante la imposibilidad de "marcar" bien los paseillos de la Caña. Y lo digo con la mayor honradez y sinceridad: acompañado del guitarrista Pedro del Valle "Perico del Lunar" (hijo), interpretaba la Caña con Macho y Soleá. Al finalizar, se presentó el músico y me pidió una explicación de las "*subías y bajás*" de los paseillos que tiene este rancio cante de la Caña. Se avergonzó de no poder pentagramarlos. Me dijo: "el flamenco me vuelve loco por su riqueza musical". Aún más: "cada vez que oigo "flamenco serio", lloro involuntariamente". Esto me ocurrió en el recital de cante jondo que dí en la Peña "La Carcelera", de Madrid (1972).

Las crónicas refieren que don Manuel de Falla lloró varias veces en la "Taberna del Polinario" (Granada) al no poder pentagramar los ecos musicales de los cantes que oía, cfr. "El sentir flamenco en Falla". Universidad de Málaga (1986), de A. Arrebola, o, si quieres en mayor extensión, consulta el libro de Eduardo Molina Fajardo "Don Manuel de Falla y el cante jondo". Otro tanto les ocurrió a Miguel Ivanovik Glinka, Charles Debussy, César Cuí, Joaquín Turina... que rindieron el culto merecido a la musicalidad flamenca: expresión y vivencia del pueblo andaluz.

He creído conveniente presentar este trabajo en "*unidades temáticas*", que den una visión general del folklore y del cante. Se comprenderá que no está todo dicho, pero -al menos- la visión es lo suficiente para que cualquier docente disponga de un material que luego puede ampliar. Por tal razón, me he obligado a ofrecer una bibliografía con el fin de que el profesor tenga fácil acceso a estos libros. He procurado relacionar "FOLKLORE Y FLAMENCO" en razón a que el primero sea la base y entusiasmo del alumno. Por otra parte, debemos tener en cuenta que el campo del folklore es sumamente amplio, por lo que he reducido el temario. Al menos, aparecen las nociones más generales y cercanas al alumno



sobre el folklore andaluz, considerado siempre como "SABER NATURAL DEL PUEBLO". Con estas notas, ya puede el alumno adentrarse -si siente vocación- al enigmático y complejo mundo del folklore.

Para mí -como docente y cantaor- es de capital importancia tener una base folklórica porque con ella me introduzco fácilmente en los cantes flamencos. Es poner en acción lo que siempre he dicho: a los escolares, *del folklore al flamenco*. Este sistema lo apliqué con alumnos de Segunda Etapa de EGB en el Colegio Público "GARCIA LORCA". Algunos son ya estudiantes universitarios -de Ciencias y Letras- y recuerdan con placer las clases de "Folklore Andaluz". Y quiero expresar aquí mi agradecimiento a don José Sanchez Ruiz -Director del Centro- porque él fue quien "casi" me obligó a dar estas clases. Al final de curso, los mismos alumnos realizaron, por su cuenta, trabajos individualizados sobre los temas explicados. Aún más: hicieron encuestas acerca de qué materia tuvo mayor aceptación. Inaudito, pero cierto: Folklore Andaluz y Religión ganaron la partida: 96%. Debo hacer honor a la verdad: fue el año más feliz de mi vida docente. Siempre me he sentido orgulloso de ser "Maestro Nacional", pero nunca como en aquella época. Quiero terminar mi vida siendo "magister simpliciter simplex" para formar a los niños que la sociedad me confíe. Expliqué, solamente a los alumnos de octavo, Religión, analizada en sentido histórico, filosófico ("La religiosidad en el ser humano", ¡cómo lo recuerdo!) y folklóricamente (esto es: Religión, Superstición, Magia, Brujería, Exvotos, Santones, etc.). Procuré que *mis alumnos* tuvieran "conciencia religiosa" -no beaterío- libremente ejercida en su familia y sociedad. Yo soy creyente, pero liberal. Creo que no es necesario poner o exigir el folklore y el flamenco como disciplinas integrantes del conjunto de materias ordenadas por el Ministerio de Educación y Ciencia. Me parece que tendría más sentido como "materias opcionales" en los planes educativos en los ciclos de Enseñanza General Básica, Media y Profesional. De tal manera que los alumnos se vean arropados con unos conocimientos teóricos y prácticos de algo que ellos mismos forman parte integrante. Este es -ami juicio- el sentido y finalidad del folklore y del flamenco en su trilogía: CANTE, BAILE Y TOQUE.

Todos estos conocimientos naturales es lo que forman el núcleo de lo que debe entenderse por "CULTURA ANDALUZA". Me parece que ha sido mal interpretada la expresión nominal "Cultura Andaluza". La casi totalidad de los libros existentes se han limitado a describir la Geografía y la Historia de Andalucía. Incluso algunos textos aparecían como tratados de folklore. Creo -la experiencia me lo ha demostrado- que la "cultura" debe ser tomada siempre en su sentido etimológico: COLE-RE, es decir: Cultivo/cuidado de la persona en su medio ambiente. Sobre todo la llamada "cultura inmanente" al ser humano. Quizá por esta razón haya autores que dijeron que Andalucía posee una "cultura milenaria y autóctona y la más antigua del Mediterráneo". Esto es lo que los docentes deberíamos transmitir a nuestros alumnos a través de toda manifestación natural que tiene el pueblo. En este campo se circunscribe el folklore andaluz y el cante flamenco.

Me sentiría altamente satisfecho de este trabajo, si todos los docentes y discentes sintieran inquietud -la que siempre yo he tenido- por enseñar y aprender nuestro riquísimo folklore andaluz. Y de aquí llegar al flamenco en todas sus mani-



festaciones históricas, literarias y musicales. Así empezaríamos a limpiar y blanquear nuestra propia casa antes que la ajena. Para amar a Andalucía, es necesario que los niños la conozcan en su totalidad. Cuanto más conozco los pueblos andaluces, más amor siento por mi tierra andaluza. Gracias a mi profesión artística (CANTAOR), pocos pueblos andaluces me restan por conocer. Cada vez admiro y alabo más a los grandes historiadores andaluces que unidos a los artistas, poetas, pintores, escultores, músicos, toreros... han hecho de Andalucía el lugar más sublime de la belleza natural.

¿Quién podría negarme que una parte de la historia de Andalucía está realizada y plasmada en el FOLKLORE Y FLAMENCO? Nadie. Por tanto, una nueva etapa se ha abierto para los escolares andaluces, y para cualquier persona que sepa admirar la cultura y la belleza que encierran nuestros cantos.

## OBJETIVOS

No soy -sinceramente lo digo- el más idóneo para hablar de "objetivos" que debe tener una obra didáctica como intenta ser la que ofrezco a todos los profesores andaluces. Estos objetivos están sacados de mi experiencia docente y cantaores. Por tanto, no vean en ellos la perfección que, quizá, espera el lector. Estos objetivos están connotados por una simpleza básica, que pueden ser estructurados conforme a los métodos modernos de la Didáctica y Pedagogía. Tal vez en la práctica tendría mayor aceptación, como lo he podido comprobar en muchas ocasiones con alumnos de todos los ciclos. Jamás olvidaré una experiencia de "FOLKLORE Y FLAMENCO" con alumnos del Ciclo Medio (3º, 4º y 5º) del Colegio Público "Carlos III", de Cádiz. No recuerdo cómo lo haría, pero es totalmente verdadero: los niños terminaron dándonos besos y abrazos. El guitarrista -PEPE BUSO- lloraba y yo estaba totalmente emocionado. El acto duró dos horas y media. ¡Que maravilla!

Yo los he dispuesto así:

### OBJETIVOS:

a) **GENERALES:** Captar y comprender los valores culturales y educativos del folclore y del flamenco.

### b) **ESPECÍFICOS:**

- Facilitar al profesorado los conocimientos básicos que le ayuden a ser transmisores del conocimiento folklórico y flamenco entre los escolares.
- Fomentar entre el profesorado el estudio del "FOLKLORE ANDALUZ Y FLAMENCO (CANTE, BAILE Y GUITARRA).
- Proporcionar al profesorado los medios necesarios para el conocimiento y aplicación del folclore y flamenco.
- Cultivar entre el profesorado el sentido recto de la "CULTURA ANDALUZA".





## OBJETIVOS

No soy -sinceramente lo digo- el más idóneo para hablar de "objetivos" que debe tener una obra didáctica como intenta ser la que ofrezco a todos los profesores andaluces. Estos objetivos están sacados de mi experiencia docente y cantao-ra. Por tanto, no vean en ellos la perfección que, quizá, espera el lector. Estos objetivos están connotados por una simpleza básica, que pueden ser estructurados conforme a los métodos modernos de la Didáctica y Pedagogía. Tal vez en la práctica tendría mayor aceptación, como lo he podido comprobar en muchas ocasiones con alumnos de todos los ciclos. Jamás olvidaré una experiencia de "*FOLKLORE Y FLAMENCO*" con alumnos del Ciclo Medio (3º, 4º y 5º) del Colegio Público "Carlos III", de Cádiz. No recuerdo cómo lo haría, pero es totalmente verídico esto: los niños terminaron dándonos besos y abrazos. El guitarrista -PEPE RUSO- lloraba y yo estaba totalmente emocionado. El acto duró dos horas y media. ¡Que maravilla!

Yo los he dispuesto así:

### OBJETIVOS:

- a) *GENERALES*: Captar y comprender los valores culturales y educativos del folclore y del flamenco.
- b) *ESPECIFICOS*:
  - Facilitar al profesorado los conocimientos básicos que le ayuden a ser transmisores del conocimiento folklórico y flamenco entre los escolares.
  - Fomentar entre el profesorado el estudio del "FOLKLORE ANDALUZ Y FLAMENCO (CANTE, BAILE Y GUITARRA).
  - Proporcionar al profesorado los medios necesarios para el conocimiento y aplicación del folclore y flamenco.
  - Cultivar entre el profesorado el sentido recto de la "CULTURA ANDALUZA".





# **UNIDADES TEMATICAS**















## PRIMERA UNIDAD TEMATICA

### CONTENIDOS:

#### a) FOLKLORE:

CONCEPTO GENERAL DEL FOLKLORE (*Definición, Ambito, Ciencias Auxiliares del folklore y Finalidad del folklore*).

#### b) FLAMENCO:

¿QUE ES EL FLAMENCO?  
FOLKLORE Y FLAMENCO

#### c) PRAXIS:

CANTES PREFLAMENCOS:

- PREGONES
- NANAS
- TRILLERAS
- TEMPORERAS
- ROAS
- VERDIALES
- ROMANCES

#### d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.







## CONCEPTO GENERAL DEL FOLKLORE

**Definición.-** La palabra folklore/folclore/folk-Lore parece que tiene su origen en la lengua sajona. Demófilo la acepta como sajona, y está compuesta de dos voces: FOLK, que significa gente, personas, género humano, pueblo, y LORE que se interpreta como "lección, doctrina, enseñanza, instrucción, saber". Por tanto, esta palabra quiere decir, en nuestra lengua, el "saber de las gentes, el saber popular". Puede, asimismo, afirmarse que es una palabra moderna. El origen histórico de la palabra "folklore" -escribe don Antonio Machado y Alvarez "DEMOFILO"- se halla tan bien conocida como su valor etimológico, y merced al ilustre secretario de la Sociedad Inglesa, Mr. G. L. Gomme, podemos precisarlo perfectamente.

La palabra "folklore", en la acepción en que hoy se emplea en todo el mundo culto, fue usada por primera vez en el número correspondiente al 22 de Agosto de 1846 del periódico "The Athenaeum", por Ambrosio Merton, bajo cuyo seudónimo escribía por aquella época el iniciador del folklore en Europa, Mr. William J. Thoms. Posteriormente, en la revista inglesa "Notes and Queries", propúsose por vez primera la formación de la Sociedad "FOLK-LORE", establecida en Londres el año 1878".

Parece que, en la actualidad, esta palabra ha perdido eficacia y no faltan quienes han pretendido rehusarla. Sin embargo, cabe decir que es la única que ha llegado a tomar carácter definidor como "SABER DEL PUEBLO o SABER POPULAR". Demófilo también nos dice que la finalidad de la Sociedad del Folklore no era otra que "la publicación de las tradiciones populares, baladas legendarias, proverbios locales, dichos, supersticiones y antiguas costumbres (inglesas y extranjeras), y demás materias concernientes a esto".

He podido comprobar que una de las características específicas y laudatorias del folklore ha sido su capacidad de atracción. El ha sido capaz de arrastrar en pos de sí a los hombres más eminentes de Europa en Mitología, Filología, Etnografía, Prehistoria, Arqueología, etc. : Max-Müller, John Lubbock, Köhler, Gaston Paris, Consiglieri-Pedroso, Comparetti, Tylor, Gladstone, Bain, H. Spencer...



La palabra folklore, a pesar de ser admitida como sajona, ocupa ya un puesto en los diccionarios ingleses, en la misma medida que su análoga "VOLK-LEHRE" en los diccionarios alemanes, y ha adquirido ya carta de naturaleza en todo el mundo, no sólo en Europa, sino en Asia, América y Oceanía. Es decir, la palabra "FOLKLORE" ya no tiene patria. Pienso que sea ésta la razón de que no haya sido sustituida por ninguna otra palabra española, ni aún con la compuesta griega Demo-tecno-grafía", que es -como afirma el folklorista y antropólogo Julio Caro Baroja- la que más se le acerca, puesto que la palabra/término "Folklore" es más significativa y expresiva. De aquí que "Folklore" es ya una expresión consagrada por la ciencia. Es verdad que se puede añadir algo más acerca de la definición de tal término, pero con estas palabras se puede dar una idea general de qué significa "Folklore", etimológica e históricamente considerada. Con la bibliografía que ofreceré, dejo plena libertad al profesor para ampliar conceptos.

Ambito.- La palabra "LORE" sajona, como la palabra "LEHRE" alemana, significa no sólo "saber", sino "saber antiguo, saber tradicional"; saber que ha adquirido -afirmaba Demófilo- el moho de los tiempos, como las creencias en brujas, duendes, trasgos, fantasmas, dragones, amuletos, conjuros, ensalmos, y todas estas formas, mágicas unas y cabalísticas otras, que son, por decirlo así, los verdaderos fósiles del pensamiento humano y los gérmenes imaginativos primeros de estas ciencias y estas artes modernas de que nos enorgullecemos tanto".

Según A.Lang, el folklore comprende toda la cultura que el pueblo ha sacado de sus propios recursos o creado de su propio fondo".

Y Mr. Gomme -cfr. "Folk-Lore Society"- afirma que el "folklore de una nación se halla representado en la historia civilizada por esas costumbres extrañas y al parecer groseras, por las supersticiosas asociaciones con animales, árboles y objetos topográficos con los acontecimientos de la vida humana; por las creencias en brujas, hadas y espíritus; por las baladas y dichos proverbiales referentes a localidades determinadas; por los nombres vulgares conservados a los arroyos, cavernas, grutas, manantiales, torrentes, fuentes y bosques, y, por último, por todo ese extraño saber (LORE) que, si representa hoy una supervivencia, representa también al que fue estado actual de la vida salvaje".

Como puede observarse, el ámbito del folklore es sumamente amplio. No queda reducido a un determinado saber, sino que es -por su naturaleza- altamente complejo. De aquí que el término "folklore" venía a aludir -de forma expresiva y sintética- una serie de averiguaciones que se venían realizando -según Julio Caro Baroja- en Europa desde el Renacimiento, y que en el siglo XIX tenía que adquirir más conciencia de sí misma. Es al siglo XIX a quien le cabe el honor de sistematizar y dar forma a esos "saberes" que el pueblo tenía por una gracia natural. El pueblo andaluz -como ya hemos dicho- ha sido agraciado de forma especial. De ahí la importancia del folklore en la enseñanza y la repercusión en la formación integral del alumno. El folklore está llamado a ser un poderoso auxiliar de la Antropología, ciencia que debería estudiar el flamenco en su totalidad. El estudio socioantropológico es uno de los vacíos que tiene el cante flamenco.



Sin embargo, al término folklore se le han dado - a través de la historia- significados ambiguos y absorbentes. ¿Por qué motivo? Según Julio Caro Baroja -cfr. "Lo que sabemos del folklore"- fue debido a las siguientes causas:

- a) Excesiva especialidad en su uso, ya muy antigua y según la cual folklore se reduce al "estudio de saberes populares muy limitados, vg.:" REFRANES Y CANCIONES.
- b) Por emplear el término folklore a exhibiciones artísticas o pseudo artísticas, a lo que se llama "Espectáculos Folklóricos" y que, con frecuencia, degeneran en lo "populachero".
- c) Haber tenido la palabra folklore un uso irónico.

Presentada la cuestión en toda su pureza, podríamos decir, con la autoridad de Mr. Gomme, que el folklore representa la historia de un pueblo en aquel periodo de cultura en que la famosa "ley no escrita" y la reglamentaria se confunden, pudiendo llamarse por esto "HISTORIA TRADICIONAL", que comprende tambien la historia no escrita de los tiempos primitivos representada en aquellas costumbres y ceremonias antiguas que, descartadas de la parte más escogida de la sociedad, van convirtiéndose gradualmente en la superstición y tradiciones de las clases bajas, y sobreviven en forma de poesía infantil, de cuentos de nodrizas y en la supersticiosa reverencia a ciertas ceremonias y ritos. Con esta descripción general puede cualquier profesor ampliar y desarrollar el valor cultural del folklore.

Auxiliares del Folklore.- Para un estudio completo del folklore hay que contar con otras muchas ciencias o ramas del saber, las cuales -siguiendo las instrucciones de Demófilo- pueden reducirse a cinco:

- a) Ciencia Popular: Conocimiento que el pueblo ha adquirido de su razón natural y de su larga experiencia.
- b) Literatura y Poesía populares, propiamente dichas.
- c) Etnografía, Arqueología y Prehistoria.
- d) Mitología y Mitografía.
- e) Filología, Glotología y Fonética.

Finalidad del Folklore.- Me parece que en el campo educativo los fines de cualquier disciplina curricular están delimitados por la esencia misma de su contenido. No obstante, cualquier docente está suficientemente preparado para deducir y comentar qué fines intrínsecos tiene el folklore. Creo que nadie mejor que el propio Machado puede decirnos los fines peculiares del folklore. Estos se encuentran perfectamente definidos en "Bases del Folklore Español" "que el mismo Demófilo redactó. Por su claridad, transcribo sus palabras:"...Recoger y dar a conocer todos los conocimientos del pueblo en los diversos ramos de la ciencia: medicina, botánica, política, moral, agricultura, etc.; proverbios, cantares. adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias; los usos y costumbres, ceremonias y espectáculos; fiestas familiares, locales y nacionales; los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles; giros, trabalenguas, frases hechas, mote y apodos, modismos, es decir, todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma patrios, contenidos en tradición oral, y en los



monumentos escritos, como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura españolas”.

## FLAMENCO

### ¿QUE ES EL FLAMENCO?

Con frecuencia recuerdo las palabras del eximio filósofo cordobés Lucio Anneo Séneca: “Yerra el que no principia a aprender, por parecerle que ya es tarde”. Las palabras de Séneca deberían estar presentes en todos los que sentimos “esa pasioncilla” por nuestra Andalucía. Ya he dicho que cuanto mejor conozcamos a nuestra tierra, mejor provecho sacaremos de ella. Y nadie puede dudar que una de las formas culturales de Andalucía está en el flamenco: Cante, Baile y Toque.

Para un cantaor no sería muy difícil intentar definir el flamenco. Yo como intérprete flamenco, lo defino así: “SISTEMA COMPLEJO DE VIVENCIAS”. Sin embargo, os desarrollaré esta idea para que vosotros, docentes, la comentéis con los alumnos. Su desarrollo será breve, pero es fruto de lecturas y reflexiones experimentadas día a día. Digamos, con la modestia debida, que la historia del cante flamenco es, por desgracia, corta en edad y expansión. Muy poco inquietó a los historiadores, poetas y escritores en sus comienzos. Algunas excepciones podrían citarse: Cadalso, Estébanez Calderón, Fernán Caballero, Bécquer, Machado, Don Preciso... La flamencología moderna está haciendo esfuerzos -afirma Fernando Quiñones en “De Cádiz y sus cantes”, pag. 13- para reconstruir la historia de una de las expresiones folklóricas más ricas del mundo: EL FLAMENCO, cuya actual revalorización, tanto en España como fuera de ella, alcanza un auge que se extiende a numerosos campos de la cultura y el arte “A menudo cito las palabras de Joaquín Turina para explicar a mis alumnos qué es el flamenco. El músico sevillano lo definió así: “Manantial inagotable de infinita belleza”, cfr. “La música andaluza”, pag. 58. Me parece de interés didáctico manifestar a los alumnos que el cante flamenco *no es*, propiamente, *folklore*, que puede estar relacionado con él sólo en sentido etimológico y semántico. El flamenco es un arte -lo digo a plena satisfacción- que ahonda sus últimas raíces en la música popular, pero “*recreada y sublimada*” por el propio cantaor. Es, por tanto, “creación personal”. El intérprete flamenco no rechaza -todo lo contrario- lo popular, lo folklórico, sino que *recrea* con materiales ya existentes una música nueva. Aquí no vale aquello de “*productio rei ex nihilo sui et subjecti*”, pero es una *creación perfecta* mental y musical del cantaor. Por eso, los cantes guardan ciertas similitudes. En esta misma línea están las palabras y testimonio de Joaquín Turina, quien escribe: “...Creo que el pueblo recoge los cantos que, por tradición, llegan a él; dichos cantos sufren transformaciones, nuevos ritmos, deformados según la ideología de las razas por que atraviesan, adornados con melismas y simplificados en algunas regiones, pero siempre a base de un tronco, de una médula, de una primera materia que ya existía. El pueblo *adapta y transforma*, pero no crea. Las masas no crean nunca; la creación es eminentemente *individualista*”, cfr. “La música andaluza”, pag. 45.



Guiado por estas observaciones, llegué a la conclusión de que el cante flamenco *no es popular*, que puede ser considerado "música clásica" en la misma medida y proporción que la que comúnmente es admitida. A cualquier cosa, por desgracia, llaman flamenco: Manolo Escobar, Peret, Lola Flores, Manzanita, etc. Los estudiosos serios del flamenco están de acuerdo conmigo. La puesta en práctica de cualquier cante flamenco auténtico lo demuestra; el papel, no. El flamenco traspasa la barrera de "*lo folklórico*". El cante debe ser estudiado (sic) con la mayor objetividad posible, porque es "algo" más serio de lo que se ha publicado. El cante se ha hecho a base de dolor y de grito, de incomprensiones sociales, políticas y religiosas. "Los pueblos que más cantan -decía G. Nuñez de Prado en "Cantaos Andaluces", pag. 2- son los que más sufren". El pueblo andaluz no ha tenido más remedio que CANTAR para olvidar sus penas, sus desventuras, sus injusticias. Su cante está repleto de lágrimas, y él mismo lo dice cuando llora esta copla:

*"SI PIENSAS QUE PORQUE CANTO  
TENGO EL CORAZON ALEGRE,  
YO SOY COMO EL RUISEÑOR,  
QUE EN NO CANTANDO, SE MUERE".*

El propósito de estas explicaciones no es otro que informar a los escolares acerca de las "vivencias" que se van metiendo poco a poco y que calan tan profundo que nos deja fuera de sí, ya que el cante flamenco tiene como principio y fin expresar el mundo íntimo, personal y apasionado del ser humano, del hombre en abstracto, en la voz del cantaor. Siempre he dicho que jamás un cantaor -comprobado en múltiples momentos- será un rapsoda de hazañas o aventuras exteriores de un pueblo, ni siquiera de una familia. Lo que el cante expresa son sentimientos e intuiciones radicales, es decir, "VIVENCIAS HUMANAS". Por tal razón -me parece- se le buscó un epíteto que lo definiera perfectamente: CANTE JONDO, como lo definió Ricardo Molina en "Cante Flamenco", pág. 14. El flamenco supone, además, la exteriorización de un determinado estado de ánimo y también un peculiar y congénito estilo de vida, como afirma José Manuel Caballero Bonald en "Luces y sombras de Flamenco", pág. 54. Allí leemos: "...El proceso expresivo del cante, su repentina acumulación de exploraciones en el vacío, se convierte así en el vehículo de una especie de "catarsis" o, si se prefiere, una rudimentaria forma de exorcismo contra ciertos lacerantes acosos autobiográficos".

Lo que el cantaor busca -mi propia experiencia lo testimonia- es transmitir a unos concretos testigos su historia personal, vivida en las cavernas de su propio instinto o reabsorbido a través de un patético y familiar aprendizaje humano. Esto es así que, en muchas ocasiones, el cantaor se olvida totalmente de sí mismo. Pienso que debido a ese posible carácter individual y hermético, el andaluz nunca consideró al flamenco como un fenómeno musical procedente de sus propios almacenes artísticos. Cuando medito en soledad, y corro el velo de la historia flamenca, cansado ya de "buscar" la esencia última del flamenco, me siento profundamente triste leyendo teorías que consideran a la "REPRESION" como base y fundamento de éste. Opino que un arte, metafísicamente considerado, nunca sería



producto de una represión. Analizándome en mi interior, pienso que no puede ser así. No obstante, Julio Vélez -cfr. "Flamenco. Una aproximación crítica", pág.11- se expresa así: "...Ahondar en las raíces del flamenco, es ahondar en las heridas de un pueblo hasta dar con sangre. Por algo Tía Anica "La Perinaca" dice que sólo canta cuando la boca "le sabe a sangre". Y es que la sangre, en su sentido más trágico, tiene mucho que ver con el flamenco: sangre de inquisición, sangre de reyertas, sangre de látigos y sangre de faroles y sangre de fusiles: sangre a secas, sangre de hombre, sangre caliente".

Toda teoría sobre el flamenco me causa profundo respeto; sin embargo, no acepto plenamente la tesis de Julio Vélez porque "mi vida de cantaor" me ha enseñado que el flamenco es, sobre todo, "UNA VIVENCIA PSIQUICA" que no hay más remedio que manifestarla. Lo de Julio Vélez serán elementos exógenos, pero no definitorios de la esencia del flamenco como manifestación artística. El artista flamenco no es, sinceramente, un historiador, ni un filósofo, ni un sociólogo, sino un "intérprete y transmisor" del sentir complejo del ser humano en su totalidad.

Por otra parte, la expresión "la boca sabe a sangre" tiene en el mundo flamenco varias interpretaciones, y una de ellas es -lo digo por experiencia- cuando el flamenco (cante, baile o toque) está tomado como instrumento de liberación y purificación del hombre en sí, es decir, considerado y aceptado como "CATARSIS". Aquí se sobrepasa el plano de lo antropológico, lo psicológico, lo religioso, etc., y se llega al plano óptico considerando al hombre "EPICENTRO" del ARTE FLAMENCO.

Por otra parte, el flamenco no es sólo "liberación y purificación" del hombre, sino que tiende a buscar "ALGO" que está por encima de él mismo: sentido religioso y teológico del flamenco. Considero que el andaluz, cuando canta, baila o toca la guitarra, laúd, violín, piano... parece agradecer *esos males* que le permitieron sentirse en trance y poder arrancar a su pecho el melódico mensaje de sus palabras. Por aquí puede aparecer el "fatum" andaluz.

Esta es la opinión que yo -CANTAOR- tengo del flamenco. Jamás consideré al cante como signo de protesta. Sus coplas tienen, por lo general, el contenido de "*lamento y resignación*". El cante es siempre queja individual, personal. Así lo intuía el exquisito -pero ignorado- Rafael Cansinos Assens: "El andaluz es, ante todo, individuo e ignora los clamores populares y solidarios". En una palabra: el cante es una queja resignada.

## FOLKLORE Y FLAMENCO

¿Que haría un docente cualquiera, si su alumnos le preguntaran sobre el binomio "Folklore - Flamenco? Esta es la pregunta que con mayor frecuencia se me ha hecho en las charlas - recitales en los centros docentes. Es hora ya de acometer - en lo posible- una exposición razonada sobre qué es folklore y qué es flamenco. Términos que pueden ser perfectamente expuestos en un aula de Enseñanza General Básica o Media. Aquí lo diré brevemente, a fin de dejar libertad al profesor. La bibliografía reseñada será de suma utilidad para el desarrollo de este tema.



Diría, ante todo, que vamos a tratar un tema eminentemente andaluz; un tema que debiera preocuparnos a todos más de lo que por desgracia, viene ocurriendo.

El folklore y el flamenco -en su aspecto histórico, literario y musical son dos manifestaciones genuinamente andaluzas. El folklore es universal, y el flamenco se circunscribe a Andalucía con sus ramificaciones de añoranzas andaluzas. Pero siempre será Andalucía. Todo andaluz auténtico, no el de pacotilla y sentimentaloides, tiene una cierta obligación por conocer lo que le define y separa. Haría hincapié en hacer ver a los alumnos que el folklore es una actividad humanística a la que, por ejemplo, han contribuido aquí, en España, hombres como Rodrigo Caro en el siglo XVII, Jovellanos en el XVIII y Blanco White (sevillano, para más señas) o el malagueño Serafín Estébanez Calderón después, atentos siempre a los problemas varios de la *vida popular real*, a una observación directa de los hechos y no a elucubraciones abstrusas. Esto es un hecho histórico -como cualquier otro hecho político, social, religioso- que especifica al pueblo andaluz. Procuraría que los alumnos comprendieran que tanto el folklore como el flamenco son patrimonios autóctonos y que forman parte del acervo cultural del pueblo andaluz. Haría una síntesis de poetas y escritores que se preocuparon seriamente del folklore y del flamenco, arrancando de la obra de Juan Mal Lara (siglo XVI), "Filosofía Vulgar".

Leería, a continuación, algunos párrafos de obras seleccionadas de Fernán Caballero, Bécquer, Estébanez Calderón, José Cadalso, Pedro Antonio de Alarcón, Salvador Rueda, Richard Ford, Charles Davillier, Antonio Machado Alvarez "Demófilo, Manuel y Antonio Machado, Juan Valera, F. Villaespesa, F. García Lorca, Francisco Rodríguez Marín, Manuel Balmaseda, Rafael Alberti, Antonio Joaquín Afán de Ribera, Agustín Aguilar y Tejera, Narciso Díaz de Escovar, Benito Más y Prat, Blas Infante, Manuel Barrios, José Manuel Caballero Bonald, Ricardo Molina, Fernando Quiñones, Luis Montoto, Joaquín Guichot, Blas Vega, Alcalá Vescelada, José Carlos de Luna, Arturo Reyes, José María Pemán y otros escritores extranjeros que se preocuparon del folklore y flamenco.

No podía faltar unas notas acerca de lo que el alumno entiende por "**PUEBLO**", porque si ya se le ha explicado que el folklore es la ciencia que tiene por objeto "la tradición popular", es lógico que sepa "*que es pueblo*" y cuáles son sus saberes para aclararle, en definitiva, que el folklore es "**DISCIPLINA HUMANISTICA**", y que el flamenco es, ante todo, **ARTE**.

Darí a la exposición y desarrollo temático con proyecciones de diapositivas de *cantos* folklóricos y *cantes* flamencos. Si quiero comprobar resultados, haría "**UNA PUESTA EN COMUN**" sobre lo explicado y visto. Es natural que cualquier profesor puede realizar "**ACTIVIDADES GLOBALIZADAS**" sobre la unidad temática explicada. Está suficientemente preparado para "englobar" el folklore y flamenco en Lingüística, Sociales, Matemáticas, Naturaleza, Plástica, etc...

## PRAXIS

**CANTES PREFLAMENCOS.**- No hay duda: los cantes preflamencos -bien dicho sería "cantos folklóricos/preflamencos- tienen una importancia capital en el origen y desarrollo del cante propiamente dicho. En Andalucía se canta todo; lo dijo Manuel Machado:



*"NO HAY PENILLA NI ALEGRÍA  
QUE SE QUEDE SIN CANTAR.  
POR ESO HAY MAS CANTARES  
QUE GOTAS DE AGUA EN EL MAR  
Y ARENA EN LOS ARENALES"*(Cante Hondò)

Siento no poder desarrollar ampliamente los cantes de las distintas unidades temáticas. Daré breves nociones y bibliografía para que cada profesor consulte y haga la explicación a su gusto. Lo que si es conveniente saber es que cada "canto folklórico" -como lo he comprobado- origina mucho interés en los alumnos.

**PREGONES.-** Si analizamos el cante flamenco desde el sentido musical -y también filosófico y poético- veríamos que buena parte de sus estilos tuvieron su nacimiento en los Pregones. El Pregón fue siempre arte de vendedores ambulantes andaluces. Tal importancia adquirió el pregón andaluz que ha sido objeto de estudio en bastantes revistas musicales extranjeras. Parece, históricamente, que donde mayor desarrollo alcanzó el pregón fue en Cádiz, Sevilla y Málaga.

Los tratadistas del flamenco admiten que, por ejemplo, los Caracoles y el Mirabrà no son más que coplas, de distinto tipo, ensartadas en forma de pregones. Aquí podría aprovecharse para oír y comentar estos estilos flamencos característicos de Cádiz y ver esta relación de similitud. Fernando Quiñones, en su libro "De Cádiz y sus cantes", nos dice que los pregones jugaron un papel importante en la vida folklórico-musical de Cádiz. He aquí, pues, la importancia y relación entre el folklore y el flamenco.

Este mismo fenómeno ha ocurrido en Málaga y su provincia. Ahí están los escritos de Salvador Rueda, Díaz de Escovar, Gustavo García Herrera, etc. que testifican la importancia del Pregón. Un cantaor malagueño, Juan Rodríguez Terneró "Niño de las Moras", creó un estilo flamenco partiendo de un pregón. Juan se llamó "Niño de las Moras" porque hizo famoso el pregón, que cantaba vendiendo este fruto, "¡Moras, moritas, moras!, ¡Que güenas y maurus las traigo!".

Los Pregones fueron siempre creaciones breves de artistas anónimos del pueblo, con los que el cantaor se adaptó y creó un estilo flamenco. Hoy, por desgracia, es difícil ver un vendedor de cualquier mercancía pregonar -"con arte y musicalidad"- por las calles. Podría añadirse que en la historia flamenca fue Gabriel Díaz "Macandé" el que más fama logró, gracias a los pregones que cantaba para vender sus caramelos. El pregón fue algo natural en él. Y como tal vez el cantaor gaditano no sabía expresarse de otro modo, creó su pregón. Según Eugenio Cobo -su biógrafo- Macandé no tenía un pregón fijo, sino que lo creaba y recreaba cada día. Transcribo un fragmento del famoso pregón de Macandé:

*"A LA SALIDA DE ASTURIAS,  
A LA ENTRADA EN LA MONTAÑA,  
FABRICO YO MIS CARAMELOS  
PARA VENDERLOS EN ESPAÑA.  
SI LOS QUIERES DE MENTA,*



YO LOS TENGO DE LIMON.  
LOS TENGO DE GAONA, BELMONTE,  
VICENTE PASTOR..."

**NANAS.-** Todos los músicos, musicólogos y, de manera especial, los folkloristas se han ocupado del "canto más primitivo y natural" que hay en el amplio repertorio musical de España: NANA.-

Se dice que en todas partes, y desde siempre, se han cantado Nanas; pero es en Andalucía, quizá, donde se canten las más bellas Nanas. Estas son unas melodías métricas no acompañadas, independiente del balanceo de la cuna, que se cantan a media voz, sin adornos, a la manera monótona -escribe Hipólito Rossy en "Teoría del Cante Jondo"- y dulce como todas las Nanas para predisponer al sueño.

Sería importante revisar -con los alumnos- textos de Rodríguez Marín, Felipe Pedrell, etc. para ver qué importancia tiene este canto folklórico. Hay una nana muy conocida, con ribetes flamencos, que introdujo el maestro gaditano -compositor Jerónimo Jiménez- en su conocida zarzuela "La Tempranica". Por otra parte, Hipólito Rossy en la obra citada, página 144, nos comenta una Nana que él había escuchado en Orense. Quedó sorprendido Rossy, al comprobar que esta Nana no se cantaba en lengua gallega, como todas las de aquella región, sino en castellano. Rosy nos dice que el origen de esta Nana era de Andalucía.

Como quiera que la Nana jamás se cantó en fiestas -cosa natural- ha tenido que permanecer en estado folklórico, y porque nunca se ha cantado con guitarra. Sin embargo, tiene gran importancia ya que puede ser considerada como una "tona". Tomás Andrade de Silva -cfr. "Antología del Cante Flamenco". Hispavox, 1954 (Madrid)- nos ha legado un texto inmejorable sobre la Nana. Allí leemos: "...La Nana andaluza, de personalidad definida, es posiblemente una de las más antiguas formas de estas "berceuses populares", y quizá haya influido en cierto modo el desarrollo de las de algunas otras provincias menos ricas en diversidad folklórica inspiradora.

Pienso, como cantaor, que la Nana andaluza podría ser considerada, *en esencia*, como cante flamenco (su origen es, realmente, folklórico), pero no "*en presencia*" puesto que su conformación lineal, desprovista de melismáticos adornos, no guarda relación con las características de la mayoría de los estilos que integran el flamenco. Por tanto, la Nana andaluza puede creerse flamenca en su entraña, es decir, en la médula sustancial de su inspiración melódica, pero no en la constitución simple de sus frases musicales, alejada totalmente de la complicada y larga conformación de los tercios del Cante Jondo. Es maravillosamente bello el "eco" -idealmente flamenco- que late en la voz de la Nana; pero el flamenco aquí es solamente eso: "UN ECO", un soplo de vivificante expresividad que da aliento, acento poético y fisonomía a la insinuante y morosa canción materna. La Nana -ya lo hemos dicho- era un cante sin guitarra. Se parece bastante a la actual Toná. No tengo inconveniente alguno en fundamentar ésta en la Nana. ¿Quién tiene la verdad apodíctica del cante? Una excepción y experiencia extraordinaria fue la del guitarrista Perico el del Lunar, acompañando a Bernardo el de los Lobitos en su



magistral interpretación de la Nana. Dejamos al profesor en plena libertad de ampliar el tema.

**TRILLERAS.**- Nunca tuvo gran eco el tema del trabajo en los cantes flamencos. Me explico: el trabajo no ha sido razón de inspiración cantaora, aunque se haya cantado todo tipo de trabajo. El flamenco ha preferido otras ideas y sentimientos: amor, celos, muerte, desengaños, etc. El flamenco ha tenido cuatro características fundamentales: **RAIZ POPULAR, BREVEDAD, IMPROVISACION Y DRAMATISMO.** Pero el trabajo no le ha inspirado mucho. El trabajo ha sido motivo en los llamados "cantes mineros" (tarantas, murcianas, cartageneras, mineras) y en los "cantes funcionales", pero siempre como referencia y bajo la perspectiva de gozo y fruición. Ponemos aquí el denominado "Cante de la Trilla" porque, aparte de su valor folklórico y pedagógico, puede ser motivo de una lección ocasional globalizada.

En la actualidad -dado el avance técnico en la agricultura- apenas tiene vigencia el "cante de la trilla o trilleras". Todos los años se viene celebrando un "Concurso de Cantes de Trilla" en el Puerto de la Torre (Málaga). Yo recuerdo gozosamente los años de mi niñez trillando en las eras de mi abuelo, cómo cantaba coplillas a Valeroso y Chaparro. Pero todo pasa y muere, como pasa y muere la ola que va deshaciendo la espuma del mar.

Del "Cante de la Trilla" conocemos dos modalidades o estilos: los de la Bética y los de Málaga. No obstante, Felipe Pedrell -cfr. "Cancionero Musical Popular Español", T. I. pág. 91- recoge un "un canto trillero" oriundo de Murcia, de sabor flamenco. El cante de la trilla es reposado y solemne, casi soñoliento, y a una sola voz. Este cante se interpreta cuando el zagalón, montado sobre el sillín del trillo, quería alegrarse y distraerse, bajo un sol inclemente -plomo derretido- mientras las yeguas, o mulos, girando siempre, con los ojos bizcos, daban vueltas y vueltas a la era haciendo sonar las colleras.

Se cree que el cante de la trilla es una creación eminentemente hispana. La estrofa que suele emplear en sus coplas es la **SEGUIDILLA**, y la musicalidad está íntimamente emparentada con las Nanas y Caleseras.

José Carlos de Luna, en su libro "De Cante Grande y Cante Chico", nos dice que as trilleras procedían -*musicalmente*- de las Caleseras. No tenemos, en la actualidad, testimonios fonográficos de cómo se cantaban las Caleseras, pero no habría inconveniente en admitir la tesis del poeta malagueño porque él vivió intensamente el mundo folklórico andaluz.

**TEMPORERAS.**-No podemos ampliar mucho el contenido de este "cante pre-flamenco//folklórico" porque tenemos muy pocas noticias. Se ha dicho que las Temporeras eran "cantos" eminentemente campesinos, originarios de las tierras de Córdoba: Lucena, Cabra, Aguilar, Montilla, Espejo, Castro del Río, la llamada "campiña cordobesa". Y según datos recogidos, las temporeras eran un especie de "fandango local", enraizado profundamente a los cancioneros populares que iban desarrollándose al margen del flamenco. Autores hay que afirman que las tempo-



reras tenían mucho parentesco con las Serranas. Nada de extraño, por tratarse de cantes/cantos de carácter campero.

Sin embargo, José Carlos de Luna -cfr. "Cante Grande y Cante Chico", pág. 129- dice que la Temporera es un cante sin color ni estilo propio, mixto del de la Trillera y Taranta". No veo, a la verdad, la relación de estos dos cantes.

Las Temporeras se caracterizaban porque eran cantadas por un grupo de gañanes, que iban guardando su turno, y cada gañán cantaba una copla distinta. Así nos han dicho que era el desarrollo de una Temporera: iniciaba el gañán la copla cantando un verso, y, al terminarlo, otro lo recogía, anunciando su decisión con un ¡VOY! y así se turnaban hasta que uno gritaba ¡FUERA!, y remataba la estrofa. De este cante hay recogidas grabaciones que los alumnos pueden oír. Yo puedo testimoniar que las he oído en tierras de Moraleda de Zafayona (Granada), siendo niño. Lo recogido en grabaciones muestra cierto parecido con los fandanguillos; ofrece la particularidad de que se canta a coro. Hay fandangos de Huelva cantados a coro, lo que revela su raíz folklórica.

ROAS.- Graves dificultades encontramos en este desaparecido cante de las "ROAS". Parece que se trata de un cante y baile gitanos, conservado de una antigua ceremonia gitana mística y religiosa. Su nombre es una forma apocopada de "roada", que se cree resultado de continuo peregrinar de los gitanos desde Asia a Europa y Africa. Es posible también que este nombre proceda de la costumbre gitana de reunirse *haciendo rueda* para ir cantando alternativamente. En el aire se queda la hipótesis como tantas otras sobre el flamenco. La tradición oral juega un papel importante en la historia del cante, baile y toque. Hay que aceptarla reverencialmente.

Según fuentes consultadas, parece que este cante y baile fueron traídos por los gitanos del Este, y que son consecuencia de unos ritos dedicados al sol, a la luna o al viento. No olvidemos -hay que explicárselo a los alumnos- que los gitanos son, por naturaleza, supersticiosos. Por lo que debemos considerar a las Roás como primitivas danzas rituales de los gitanos. Téngase en cuenta que "EL MUNDO GITANO" es interesantísimo en la Cultura Andaluza y, sobre todo, en el flamenco.

Por lo que se refiere a su *expresión musical y representativa* —de acuerdo a la tradición oral- las Roás son una especie de fandango con algunas influencias de la seguriya. José Manuel Caballero Bonald opina que los elementos moriscos -propios de su raíz granadina- hacen de las Roás un cante aislado y de no muy clara filiación actual. Puedo afirmar que fuera de Granada apenas se cantan y bailan; allí tuve la suerte de ver a los gitanos de Sacromonte cantarlas y bailarlas. Incluso el mismo Carlos de Luna en su libro "De Cante Grande y Cante Chico" creía que las Roás eran una especie de melopeas primitivas de los gitanos granadinos, y que se entonaban al son de panderos para acompañar a un baile originalísimo -marcando el ritmo- y que eran de contextura hierática. Mientras gira la rueda de mujeres con religiosa lentitud, los hombres tocan los panderos y cantan las melopeas. Las voces femeninas sólo acompañan el estribillo. Tienen un interés especial sus letras, que no guardan relación alguna con la religiosidad del cante:



*ESTA NOCHE MANDO YO;  
MAÑANA MANDE QUIEN QUIERA,  
PORQUE "PA" ESO HE PONIO  
POR LAS ESQUINAS BANDERAS.*

Estribillo:

*TANTO HA LLOVIO.  
TANTO HA LLOVIO.  
LA CALABASA  
S'HA FLORESIO".*

Solo cabría añadir que los alumnos sepan que, en la actualidad, este cante y baile ya no tiene vigencia; acaso en algunas reuniones familiares de gitanos pudiera oírse. He comentado, brevemente, este cante preflamenco porque en él creo que se encierran bastantes enseñanzas. Tiene posibilidades de englobar otros elementos culturales: historia de los gitanos, costumbres, religiosidad, etc...

VERDIALES. - Para hablar correctamente del flamenco es necesario sentirlo, amarlo y volverse loco con él. Con frecuencia me ha ocurrido oyendo las "Pandas de Verdiales" de Comares, Almogía y Montes de Málaga, las cuales forman y constituyen los "TRES ESTILOS DE VERDIALES". Francisco Barrionuevo -cfr. "Sur", 30-12-77- escribió: "...Quisiera poseer dotes literarias para decir, de la manera más poética, un canto florido, un piropo amoroso, que como flor silvestre y olorosa refleje toda la profundidad y encanto de esta manifestación folklórica, tan típicamente malagueña, como son los verdiales."

¿QUE SON LOS VERDIALES?.- El verdial puede ser considerado como uno de los pilares básicos del fandango andaluz y una de las más sobresalientes formas del "primitivo fandango malagueño". para mí, es la base de todos los "CAN- TES DE MALAGA". Están dentro de los llamados "Cantes preflamencos o folklóricos", y son un claro y evidente signo del acervo cultural y artístico de Málaga. Resulta difícil saber cuándo nacen, puesto que carecemos de noticias históricas; sólo disponemos de referencias literarias. Hay citas antiguas en las que la palabra "VERDIAL" aparece escrita, ciertamente, pero no en el sentido y significado flamenco, sino por su acepción de "verde", es decir "verdinal". Julio Casares, en su "Diccionario Ideológico de la Lengua:", lo define así: Porción de terreno que por tener mucha humedad mantiene su lozanía en la época de agostamiento". Verdial significa también una variedad de aceituna que se conserva aún madura. Así lo entendía Fernán Caballero:

*"SALGA EL SOL Y ALUMBRE  
AL CAMPO Y A SUS VERDIALES,  
QUE EL AMOR QUE YO TE TENGO  
DE LAS ENTRAÑAS ME SALE".*



Casi todos los tratadistas están de acuerdo sobre el origen morisco de los verdiales. Quizá sea por las connotaciones musicales de los verdiales de Comares - donde quedaron familias "morunas" hasta años después de la conquista de los Reyes Católicos- que su *laúd* y *violín* recuerdan cierto parecido a la de los árabes. Sin embargo, yo no estoy totalmente de acuerdo, según noticias de famosos "fieros". Los historiadores sí reconocen este parecido. Y así Charles Davillier, en su "Viajes por España", dice: "Los primeros aires de los verdiales malagueños tienen sin duda un origen morisco, son las mismas melodías que cantaban acompañándose del laúd los súbditos de Ib Alcamar y Biabdil el Grande. Sus coplas son trozos de antiguos romances moriscos".

Debemos manifestar que los verdiales no son "un modo de cantar", al alcance de cualquier flamenco ortodoxo, ni son tampoco "CANES INDIVIDUALES". Se viene admitiendo -creo con lógica- que los verdiales fueron anteriores al cante flamenco. Esta es la tesis sostenida por José Luque Navajas -cfr. "Málaga en el cante", pág. 40- quien escribe: "Los verdiales fueron anteriores incluso al nacimiento del cante flamenco. Una vez éste, se unieron a él por afinidad, mas no participan de todas sus circunstancias/características, pues aquellos se cantan con acompañamiento de varios instrumentos de cuerda y percusión, mientras que el flamenco sólo con la guitarra y, todo lo más, con palmas". Los verdiales, debido a su rudimentaria forma, han conservado su pureza y poco han evolucionado; aún en la actualidad siguen con la misma rudeza natural que desde su nacimiento tuvieron. Lo que no les resta belleza alguna en su aspecto musical. También es verdad que los verdiales han llamado la atención de los músicos por la gama tan compleja que ofrece *su expresión musical*. Una nota distintiva de los verdiales, respecto al flamenco, es que su naturaleza es realmente "BAILABLE". Son cantes hechos para bailar. Tanto es así que no sólo el compás, el ritmo y los melismas, sino que hasta el mismo cantaor están supeditados al baile. Este puede hacerse "INDIVIDUALMENTE, POR PAREJAS o POR TRESILLO".

Cuando el baile se hace por un solo bailar, o un bailar y una bailaora, es costumbre que el bailar lleve una bandera nacional que hace ondear con mucho garbo y gracia, y de vez en cuando la hace pasar a la bailaora. Esto origina un precioso espectáculo, al que viene llamándosele "BAILAR LA BANDERA". El llamado "BAILE DE TRESILLO" consiste en realizarlo en grupo de tres. Si el trío está formado por dos mujeres y un hombre, es costumbre llamarlo "BAILE DEL ZANGANO". En esta clase de baile, el hombre baila siempre al socaire de las mujeres, procurando no darles nunca la espalda. Las mujeres, a su vez, harán todo lo imposible dando vueltas frente al hombre.

Los verdiales son cantes en coplas de cinco versos octosílabos, que suele repetir el primero de ellos en tercer lugar y, en ocasiones, de cuatro versos, con repetición del primero en tercer lugar y del último dos veces. Sus letras son, por lo general, sencillas y alegres. El cante y baile de los verdiales son manifestaciones eminentemente populares folklóricas y de familias campesinas, patronos y obreros, ya que el verdial estuvo presente en todo acto de júbilo: bautizos, bodas, cerrada, actos religiosos, declaraciones de amor etc. etc. Y en cuanto a su acompañamiento, gozan éstos de una extraordinaria variedad. Quizá -lo digo como



Cantaor- esto les resta fuerza flamenca. Esta pluralidad musical es tanto mayor cuando se emplea el violín. Ya no son sólo las guitarras, platillos, chinchines, panderos, cucharas, almireces, canutos de caña, cacharros sino que su riqueza musical aumenta con los floreos del violín, que no existía a principios de siglo en algunos lugares: Estilo de Almogía sino que sólo se tocaban guitarras que marcaban con un punteo la *salida* y con la postura "FA" daban la parada.

Cuando en una "fiesta" suenan todos estos instrumentos/acompañamientos, apenas se oye la voz del cantaor, preocupado siempre por el tono, ritmo y compás. Los acompañamientos y maneras de interpretar los verdiales varían de unas zonas a otras. Sin embargo, el conjunto musical recibe el mismo nombre en todos los lugares: PANDAS.

Hay una nota curiosa sobre la celebración de la "FIESTA DE VERDIALES". Sus intérpretes suelen llamarse "fiesteros". Existe una expresión común en todas las zonas verdialeras: "VAMOS DE FIESTA". En la "Fiesta de Verdiales" hay fechas claves: 24 de junio, festividad de San Juan; 28 de diciembre: Santos Inocentes". En algunos "partidos" se celebra la "fiesta verdialera" el 30 de noviembre: San Andrés, final de las primeras siembras. En los Montes de Málaga -"PARTIDO DE LOS VERDIALES"- la fiesta es en honor de su excelsa patrona la Virgen de los Dolores. Puede aprovechar el profesor para explicar el contenido pagano, mítico y religioso-cristiano de la "Fiesta de la Verdiales" y su manifestación folklórica.

Las "Pandas de Verdiales" están dirigidas por un ALCALDE, cuya función consiste en mandar la Panda y representarla, cual alcalde de un pueblo. Como tal alcalde, lleva una vara forrada de cintas coloreadas. Antes, el Alcalde llevaba un Mayordomo que recogía los obsequios recibidos en los cortijos, con los que obsequiaba a sus santos patronos. para recibir estos regalos, el Mayordomo llevaba una bestia de carga y para hacerse notar tocaba una enorme caracola. Para una mayor localización de los verdiales, ofrezco un cuadro sinóptico de las "zonas verdialeras":

- a) ZONA NORTE.- Esta zona tiene su centro, en los "Montes de Málaga" y comprende a Casabermeja, Almogía, Villanueva de la Concepción, Lagares de Alora, Llanos de Pizarra, Cerros de Cártama, Villanueva del Rosario, Villanueva del Trabuco, Archidona...
- b) ZONA ORIENTAL.- Tiene su centro en Vélez-Málaga, y a ella se unen Cómpeta, Comare, Canillas de Aceituno y Santo Pitar.
- c) ZONA OCCIDENTAL.- Esta zona está ubicada en Coín, extendiendo un brazo hasta Ronda y otro hacia la sierra de Granada.

**ROMANCES.**- Es de suma importancia para los escolares andaluces conocer los Romances en su aspecto histórico, literario y musical. Creo que es la parte en la que mejor pueden encontrarse docentes y discentes. Aquí daremos unas breves nociones de un "canto folklórico" que ha sido base de otros "cantes flamencos" (toná, martinete, debba y nanas). Es posible que sea el estilo más primitivo del flamenco. En un disco titulado "CANTES DE ANTONIO MAIRENA" (Ed. Columbia, CCLP. 31.010) se recoge un cante que, con ritmo de "Soleá bailable", lleva por título



lo "ROMANCE DE BERNARDO EL CARPIO". Creo que es el primero publicado - ésta es mi investigación- es un ritmo totalmente flamenco. Sobre el "romance flamenco" no tenemos más remedio que servirnos de la "tradición oral", porque si el cante tiene un fundamento histórico en las grabaciones existentes -apenas llegan a tres cuartos de siglo- no se puede fundamentar "apodóticamente" cómo se han cantado los romances. Modalidad, por otra parte, muy cultivada en nuestra literatura y archivos musicales. Efectivamente: sabemos que ha sido frecuente y tradicional no sólo hablar de romances. sino también cantarlos. El romance ha sido, sin duda, la forma poética más sobresaliente y practicada. También se ha dicho que España ha sido el país del romancero, así lo manifiesta don Ramón Menéndez Pidal en "Flor nueva de romances viejos". En el "Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco", pág. 655 (Tomo II) leemos: "Este fenómeno musical de suma importancia para el esclarecimiento de los orígenes del cante, puesto de relieve de una manera específica en los años setenta a través de grabaciones discográficas de viejos cantaores no profesionales, ha sido ignorado por la mayoría de los estudiosos en sus hipótesis sobre la formación del acervo flamenco".

Al hablar de los romances, no se puede olvidar que han sido interpretados en Andalucía sin instrumentos musicales. Tal vez haya sido en el ambiente gitano donde menos uso se ha hecho del instrumento musical. Sin embargo, al correr del tiempo se le añadió un instrumento musical. Es el propio Menéndez y Pidal que nos lo confirma: "...Los romances -dice- son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común".

En cualquier "Manual de Historia de la Literatura Española" podemos encontrar la evolución de la palabra "romance", que de apellidar el habla vulgar de las gentes, pasó a definir una determinada composición poética. Todo ello sucedió en un par de siglos: de mediados del siglo XIII a mediados del XV, aproximadamente. Fecha que hay que tener en cuenta, porque, cuando los gitanos llegaron a España, el romancero estaba en pleno auge. Hagamos una salvedad: comúnmente se admite la presencia del gitano en España hacia el 1425 (Barcelona); sin embargo hay testimonios históricos que señalan la presencia del gitano (los gitanos venidos por el Norte de África) muchos años antes, incluso siglos. No es esta la cuestión del tema.

Una vez los gitanos en España, asimilan con asombrosa rapidez el romancero existente. Esta exquisita cualidad del gitano servirá, más adelante, para que, basándose en los cantos existentes en la Península, dé un giro que transformará al romance en el actual flamenco. No significa esto que el gitano creara el flamenco, sino que es él quien da a conocer la "versión flamenca" de los romances. ¿No es esto creación? y aunque no pueda demostrarse "apodóticamente" que los cantaores que aparecen en las "Escenas andaluzas" fueran gitanos -tampoco lo contrario- es un gitano, ANTONIO MAIRENA, quien interpreta en "soleá" los romances.

En Andalucía se dan los nombres de "corridos, corridas o carrerillas", también "deciduras", a los romances por la forma de cantarse, seguida y monorríma. Por lo general, los cantaores flamencos están de acuerdo en que los "corridos" no son



otra cosa que versiones gitanas de los viejos romances medievales, -cfr. "Fiesta del Cante de los Puertos" (1971), de Luís Suárez Avila.

Es Cervantes quien nos habla ya de los romances de los gitanos -cfr. "La Gitanilla"- donde Preciosa canta un romance repicando las sonajas "al tono correntío y loquesco". Los romances permanecían ya en el alma popular a lo largo de todo el siglo XV, aunque el Marqués de Santillana calificará de "ínfimos poetas a aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento facen estos cantares e romances de que la gente baja e de servil condición se alegran".

Desde el punto de vista flamenco, es el malagueño Serafín Estébanez Calderón el primero en fijarse en los romances, quien, desde Málaga, escribe a Pascual de Gayangos (21 de abril de 1839): "... Por no perder tiempo, voy recogiendo algunos romances orales que se encuentran en la memoria de los cantaores y jándalos, mis antiguos camaradas, romances que no se encuentran en ninguna colección de las publicadas, no antigua no moderna. El uno es el "romance de Gerineldos", otro es el del "Ciego de la Peña" y me han prometido cantarme y dejarme aprender otro que se llama el de la "Princesa Celinda". Si me preguntas por qué estos romances se hallan impresos, de dónde han venido, por qué se han conservado en esta parte de Andalucía y no en otra parte, son cuestiones que no podré satisfacer cumplidamente".

Cuando Estébanez Calderón "El Solitario" publica sus "Escenas Andaluzas" (1846/7) -cfr. "Un baile en Triana"- escribe lo siguiente: "... Se ameniza de vez en cuando la fiesta con el cante de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que se señalan con el nombre de "corridas", sin duda por contraposición a los Polos, Tonadas y Tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas..." Y más adelante, añade: "...En tanto, hallándome en Sevilla, dispuse asistir a una de estas fiestas. El Planeta, El Fillo, Juan de Dios, María de las Nieves, La Perla y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte en la función. Entramos a punto en que El Planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o corrida, después de un preludio de la vihuela y dos bandolines..."

"Comenzó el cantador por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa, dijo el siguiente lindísimo romance del "Conde Sol", que por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe el ser:

*"GRANDES GUERRAS SE PUBLICAN  
ENTRE ESPAÑA Y PORTUGAL;  
Y AL CONDE SOL LE NOMBRAN  
POR CAPITAN GENERAL"*

.....

.....

En las obras de Lópe de Vega encontramos abundantes menciones de esta costumbre de montar los gitanos, sobre la base de una rica poesía narrativa española, sus romances o corridas. Sin embargo, hay que esperar al siglo XIX, época



en la que se gesta propiamente el flamenco, para conocer la abundantísima colección de romances que aparecen en los escritores costumbristas: Estébanez Calderón, Agustín Durán, José Navarrete, Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Demófilo, y los extranjeros Charles Davillier, W. Irving, Richard Ford, etc... quienes nos muestran -escribe Luís Avila- felicísimos colectores de romances que hallaron en boca de los gitanos y gente del camino.

"El pueblo andaluz -cfr. "La Gaviota", de Fernán Caballero- tiene una infinidad de cantos; estos son boleros, ya tristes, ya alegres; el Olé, el Fandango, la Caña, tan linda como difícil de cantar, y otros con nombre propio, entre los que sobresale el ROMANCE". La tonada del romance es monótona, y no nos atrevemos a asegurar que, puesta en música, pudiese satisfacer a los "dilettanti" ni a los filarmónicos. Pero en lo que consiste su agrado (por no decir encanto) es en las modulaciones de la voz que lo canta; es en la manera con que algunas notas se ciernen, por decirlo así, y mecen suavemente. Así que el romance, compuesto de muy pocas notas, es difícilísimo cantarlo bien y genuinamente. Es tan peculiar del pueblo, que sólo a estas gentes, y de entre ellas a pocos, se lo hemos oído cantar a la perfección. La letra del romance trata generalmente de asuntos moriscos, o refieren piasas leyendas o tristes historias de reos".

Podríamos, ciertamente, extendernos más sobre los romances; sin embargo, con estas notas son más que suficientes para que los alumnos comprendan la importancia que han tenido los romances en el mundo del flamenco. Como cantador, podría añadir que los romances han sido "piedra angular" en la génesis de los más variados estilos flamencos y que han sido muchos los cantadores que se han servido de ellos para expresar de diferentes modos flamencos: El Cojo Pavón, Agujeta El viejo, El Chozas, José El Negro, Dolores, Juana y Alonso del Cepillo, quienes los aprendieron por tradición familiar y en escasa ocasiones los cantaban, si no era a fuerza de ruegos; famosos por sus romances lo fueron Chiclanita, Niño Gloria, Manuel Vallejo, Pepe Marchena, Pericón de Cádiz, Familia Chaqueta, etc. y culminando en la perfección -a mi juicio- Antonio Mairena.

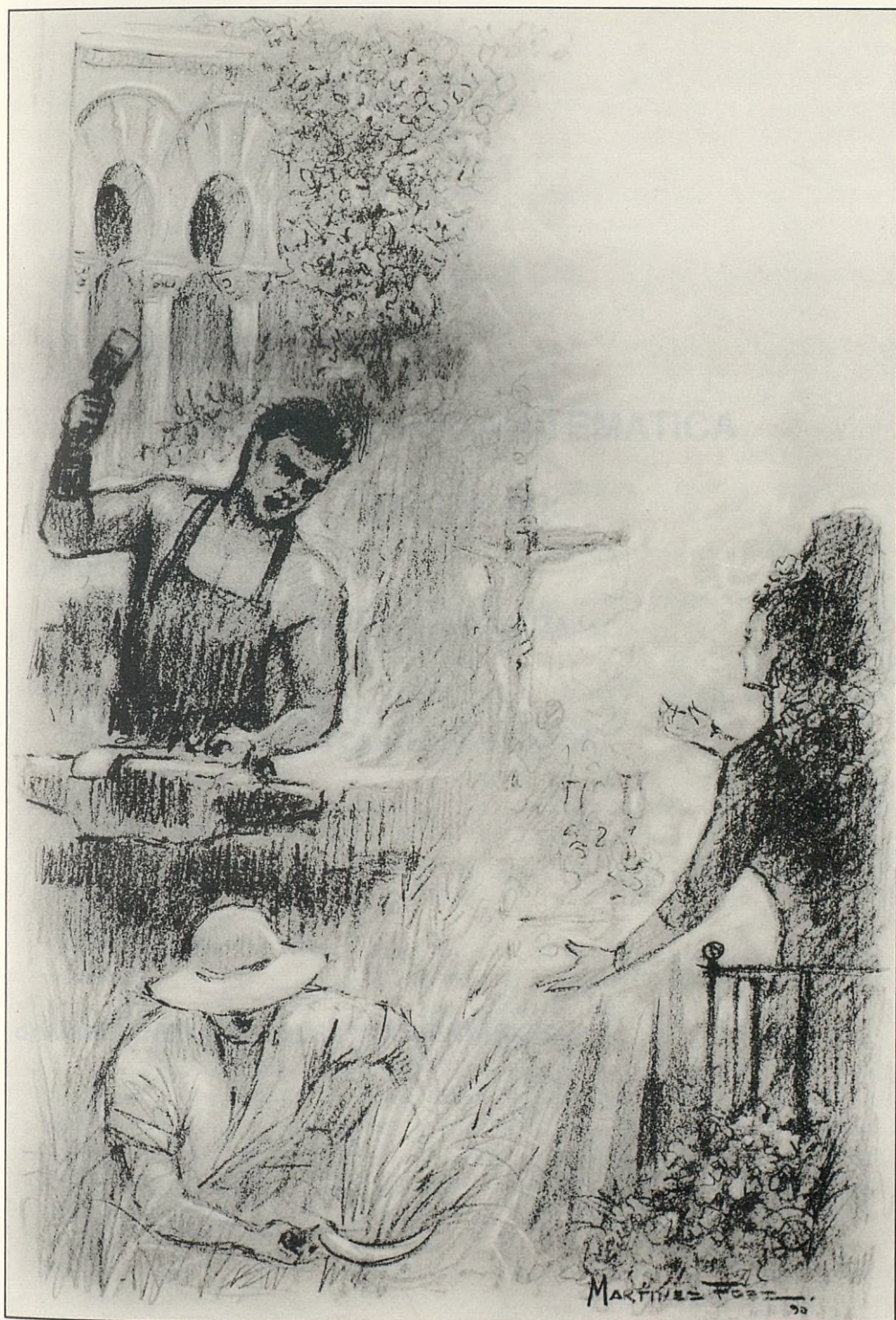
Podría añadir también que los romances, *MUSICALMENTE*, están vinculados en sus melodías a la Alboreá, a la Caña y a la Soleá. El ritmo y compás del romance es, por lo general, de la "Soleá bailable": 3 x 4.

**d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.** Consultar discografía.

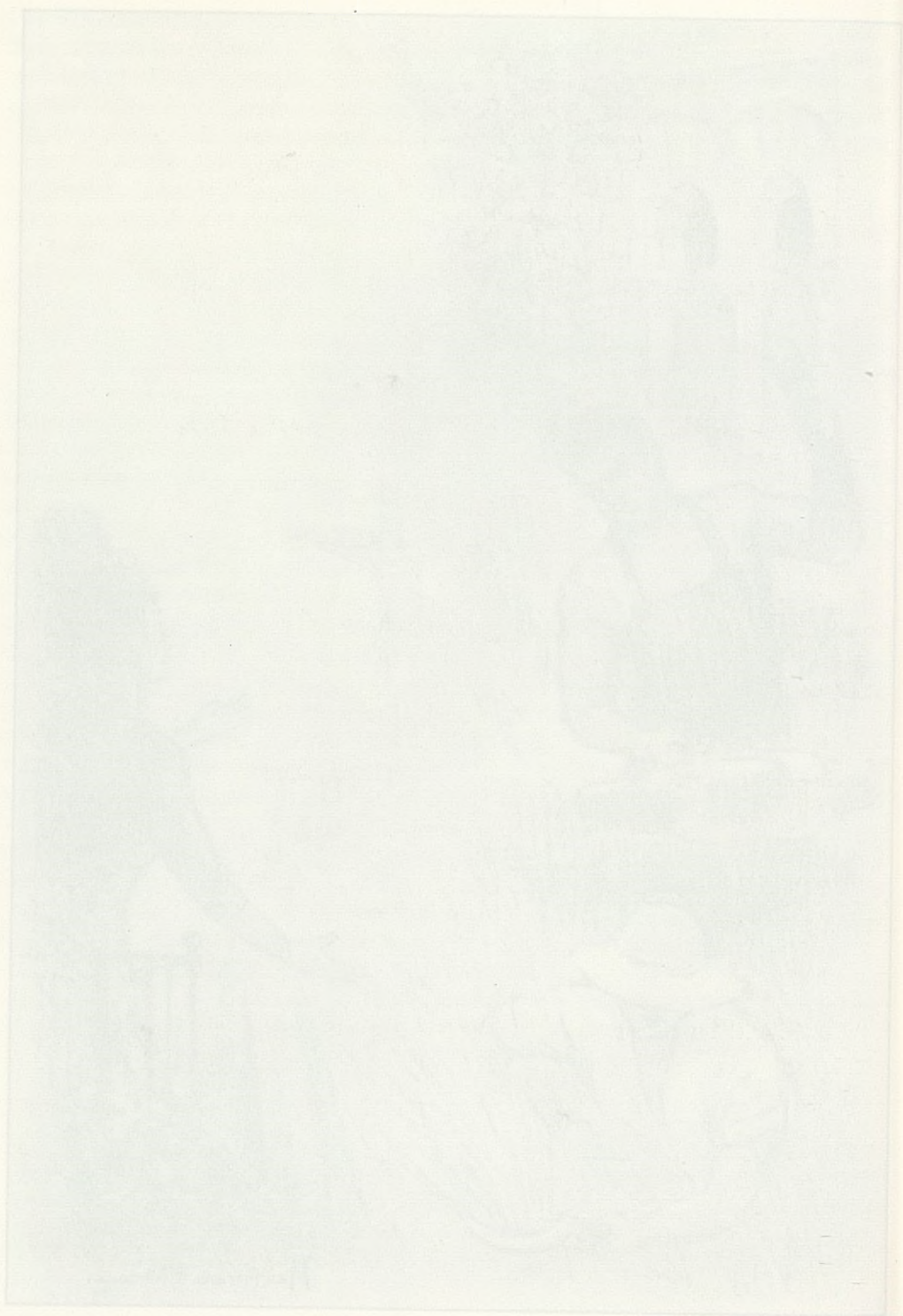














## FOLKLORE ANDALUZ

Es casi imposible hacer una exposición histórica completa de cómo se formó el FOLKLORE ANDALUZ como Sociedad. Daré unas orientaciones que sirvan de base para un posterior desarrollo.

Nacimiento.- "En la ciudad de Sevilla, a veintiocho días del mes de noviembre de mil ochocientos ochenta y una, por invitación del Sr. Machado y Alvarez, Miembro de la "Folk-Lore Society" en Londres, se reunieron en el número 22 de la calle O'Donnell los señores que abajo firman, a los cuales dicho Sr. Machado manifestó el objeto de la convocatoria, que era constituir la Sociedad "FOLK-LORE ANDALUZ". El Sr. Machado justificó en breves palabras la necesidad de proveer los expresados por los socios facultativos, toda vez que perteneciendo a esta los que asistían a la reunión, por el mero hecho de constituir la Sociedad con arreglo al artículo séptimo del reglamento de la Folk-Lore Society, el consentimiento previo a los convocados, que estos intervinieron, y al consentimiento de Presidente y Secretario. Acto seguido, dióse lectura del reglamento, el cual fue aprobado por unanimidad, indicando los Señores Belmonte y Góngora, al asentimiento, que, de pronto, no querían introducir en el reglamento alguna" (Acta de Constitución de la Folk-Lore Society ANDALUZ).

## SEGUNDA UNIDAD TEMATICA

### CONTENIDOS:

#### a) FOLKLORE:

- FOLKLORE ANDALUZ
- FOLKLORE EN LA LITERATURA ANDALUZA

#### b) FLAMENCO:

- ORIGEN DEL FLAMENCO
- ESTRUCTURA DE LOS CANTES FLAMENCOS

#### c) PRAXIS:

"CANTES SIN GUITARRA":

- TONÁS
- MARTINETE
- DEBLA
- CARCELERA
- SAETA

#### d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.

Antecedentes.- Habría que remontarse a la prehistoria de Andalucía, para buscar los antecedentes históricos del folklore andaluz. Nos parece que los más



## SEGUNDA UNIDAD TEMÁTICA

### CONTENIDOS:

#### a) FOLKLORE:

- FOLKLORE ANDALUZ
- FOLKLORE EN LA LITERATURA ANDALUZA

#### b) FLAMENCO:

- ORIGEN DEL FLAMENCO
- ESTRUCTURA DE LOS CANTES FLAMENCOS

#### c) PRAXIS:

##### "CANTES SIN GUITARRA"

- TONAS
- MARTINETE
- DEBLA
- CARCELERA
- SAETA

#### d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.



## FOLKLORE ANDALUZ

Es casi imposible hacer una exposición histórica completa de cómo se formó al "FOLKLORE ANDALUZ" como Sociedad. Daré unas orientaciones que sirvan de base para un posterior desarrollo.

*Nacimiento.*- "En la ciudad de Sevilla, a veintiocho días del mes de noviembre de mil ochocientos ochenta y uno, por invitación del Sr. Machado y Alvarez, Miembro de la "Folk-Lore Society" en Londres, se reunieron en el número 22 de la calle O'Donnell los señores que abajo firman, a los cuales dicho Sr. Machado manifestó el objeto de la convocatoria, que era constituir la Sociedad "FOLK-LORE ANDALUZ". El Sr. Machado justificó en breves palabras la necesidad de proveer los expresados por los socios facultativos, toda vez que perteneciendo a esta los que asistían a la reunión, por el mero hecho de constituir la Sociedad con arreglo al artículo séptimo del reglamento, del cual se había dado conocimiento previo a los convocados, era imposible la asistencia de "Socios Numerarios", y, por lo tanto, que estos interviniesen en el nombramiento de Presidente y Secretario. Acto seguido, dióse lectura del reglamento, y que fue aprobado por unanimidad, indicando los Señores Belmonte y Segovia, con el general asentimiento, que, de pronto, no creían necesario introducir en él reforma alguna" (Acta de Constitución de la Sociedad "FOLK-LORE ANDALUZ").

El alma fundadora del "Folklore Andaluz", como "Sociedad", fue don Antonio Machado y Alvarez. Y fue debido a que Machado tuvo noticias de la fundación en Londres de la "FOLK-LORE SOCIETY" (1846). Machado sentía profunda admiración por la cultura y tradiciones inglesas. Sin embargo, se lamentaba de que los franceses, teniendo una tradición tan hermosa en los trabajos de Gaston París y del Conde de Puimaygre y una revista como la "Melusina", verdadero arsenal de materiales folklóricos, no se habían atrevido a fundar su "Sociedad del Folklore".

Machado acometía la empresa de fundar el folklore, contando con la ayuda de sus amigos de "LA ENCICLOPEDIA", es decir, quería Machado hacer en Andalucía lo que los franceses, con toda su cultura, no se atrevían en su país -cfr. "Antonio Machado y Alvarez, estudio biográfico", de A. Sendras y Burín (Madrid, 1892. Revista de España).

Para llevar a cabo esta labor, Machado escribió al Secretario de la "Sociedad del Folk-Lore" de Londres, Mr. Gomme, pidiéndole ayuda; recibió las publicaciones de la corporación inglesa. Desde entonces puso mano a la obra que tanto le apasionaba. Se crea, pues, la "SOCIEDAD DEL FOLKLORE ANDALUZ" bajo la dirección de José María Asensio y Toledo. Debemos añadir, por nuestra parte, que aunque ya existía en España la "Sociedad del Folklore Español", la "Sociedad del Folklore Andaluz" no era una consecuencia de aquél, puesto que habría existido por sí mismo, dada la extraordinaria riqueza cultural y folklórica de Andalucía. Incluso se decía que se había iniciado el "movimiento folklórico español" porque existía ya el andaluz.

*Antecedentes.*- Habría que remontarse a la prehistoria de Andalucía, para bucear los antecedentes históricos del folklore andaluz. Nos parece que los más



cercano -históricamente- los encontraríamos en la obra del sevillano Juan de Mal Lara: Filosofía Vulgar. Salvador Rodríguez Becerra -cfr. "Origen y evolución del Folklore en Andalucía". Actas del I Congreso de Folklore Andaluz, Granada 1986- dice: " ...El interés por las creaciones del pueblo como hechos diferenciados forma parte de la expresión literaria desde los siglos en que se forman las distintas literaturas nacionales; lo popular y lo culto aparecen mezclados y siempre al servicio del artista-creador que lo utiliza según sus necesidades. El Romanticismo traerá un interés exaltado por lo popular especialmente por su valoración de los objetivos estéticos e históricos. Andalucía, por su pasado árabe-medieval, va a ser objeto prioritario para los románticos españoles y extranjeros".

La nómina de escritores es amplísima, pero destacaron escribiendo sobre Andalucía Washington Irving, autor de "Cuentos de la Alhambra" (1832), que influirá en los poetas y escritores granadinos; Cano y Cueto cantó las leyendas y tradiciones que el pueblo sevillano había conservado oralmente. Los novelistas, a su vez, trataron de captar el espíritu del pueblo y utilizaron sus formas de expresión en las composiciones literarias, presentando al pueblo con *sus hábitos y su habla* en lo que se llamaron "CUADROS DE COSTUMBRES". Es entonces cuando el malagueño Estébanez Calderón "El Solitario" publica "ESCENAS ANDALUZAS" (1846/7) y Fernán Caballero, tan sensible a todo lo popular, publica, entre otros trabajos, "Cuadernos de costumbres populares andaluzas" (Sevilla, 1852), "Cuentos y poesías andaluzas" (Sevilla, 1859), "Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles" (Madrid, 1877) y "El refranero del campo y poesías populares" (Madrid, 1912). Tal fue la aceptación e importancia de Fernán Caballero en estos trabajos literarios que fue considerada por algunos como introductora del Folklore en España; pero esta labor estaría reservada para Antonio Machado y Alvarez, quien reconoció el mérito de la escritora al decir que "abrió horizontes al estudio de las coplas populares".

La gloria del "Folklore Andaluz" es de Antonio Machado "Demófilo" que inició sus trabajos en la "Sociedad Antropológica Sevillana" (1871), fundada por su padre, Antonio Machado, Nuñez y Federico de Castro, ambos Catedráticos en la Universidad de Sevilla. El órgano difusor de la Sociedad era la "Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla" (1869-1874).

Aquí comenzó Demófilo sus trabajos, en sección fija, de "Estudios sobre Literatura Popular", bajo las influencias evolucionistas de su padre y las ideas krausistas de su maestro Federico de Castro. En esta sección irán apareciendo los primeros trabajos de recopilación sobre costumbres y tradiciones populares, especialmente *cantos populares*, incluido el flamenco y posteriormente se interesará por los cuentos y narraciones populares, según S. Rodríguez Becerra en "Antropología Cultural de Andalucía" (Sevilla, 1984).

Y siguiendo a Rodríguez Becerra -cfr. "EL FOLKLORE ANDALUZ". Revista de Cultura Tradicional, 2ª época-número 1, pág. 29-, Machado y Alvarez seguirá preocupándose por las creaciones populares y sus resultados irán apareciendo en la revista científico -literaria "LA ENCICLOPEDIA", fundada en 1877, en cuyas páginas creó una sección permanente sobre "Literatura Popular" en la que el interés primordial era reunir materiales recogidos con la mayor fidelidad. Las coplas -decía



Machado- "no han de estudiarse por bonitas, ni raras y curiosas las tradiciones y leyendas: coplas, adivinanzas, tradiciones, leyendas, trovas, adagios, refranes, proverbios, diálogos, juegos cómicos, cuentos, locuciones peculiares, frases hechas, giros, etc, han de estudiarse como materia científica". Y de la literatura popular pasó Machado al saber popular y a la preocupación intelectual por la vida entera del pueblo. La literatura popular pasaba así a ser una parte del todo que era esa nueva ciencia que trataba de incorporar a la ciencia general, lo que el pueblo había aprendido en su dilatada experiencia histórica". Durante todo el siglo XIX existe un verdadero interés en Andalucía por la "LITERATURA POPULAR", y, antes o después, tendría que manifestarse en un grupo unido como fue la "SOCIEDAD DEL FOLKLORE ANDALUZ", fundada, como queda ya dicho, en Sevilla el 28 de Noviembre de 1881. Se acuerda enviar cartas a todas las provincias andaluzas para que contribuyeran a facilitar datos y noticias sobre el folklore. Esta propaganda se hizo extensiva no sólo a Andalucía, sino a toda España y extranjero. Sobre este particular, Alejandro Guichot y Sierra -cfr. "Noticia histórica del folklore". Sevilla, 1921- escribe: "...En varios periódicos de las capitales andaluzas, los sevillanos instaron la publicación de noticias, estudios y bibliografías, sostuvieron correspondencia escrita con profesores eruditos y amantes de los estudios folklóricos, y procuraron fomentar la creación de centros folklóricos en Andalucía y en todas las regiones peninsulares, y en Baleares, Canarias, Cuba, Puerto Rico y Manila; Machado animó y auxilió a los promovedores de los trabajos y centros Castellano, Catalán, Gallego, Vasco-Navarro, Asturias y los de Extremadura".

■ Escribieron en el "Folklore Andaluz" -en lengua castellana- los extranjeros Consiglieri, Leita, Prato y Hugo, Hugo Schuchart, etc... Por su parte, los folkloristas andaluces, Machado y Alvarez, Guichot y Sierra, Rodríguez Marín, Torre Salvador, etc.. escribieron en revistas extranjeras, es decir, hubo un intercambio cultural y folklorista. Y aplaudieron la labor de los folkloristas andaluces, en Inglaterra, Mr. Gomme y Webster; en Alemania, Kölher y Liebrecht; Hugo Schuchart, en Austria; Pitré, Prato y Molinaro en Italia; y por Francia, los ilustres folkloristas Puimaygre, Gaidoz, Rolland, Sebillot, Carnoy, conforme lo recogido en "Noticia histórica del folklore", de A. Guichot y Sierra. Se hizo una propaganda masiva en toda Andalucía para dar a conocer la nueva "Sociedad del folklore Andaluz"; sin embargo, solamente acudieron a esta llamada Sevilla, Granada y Cádiz. El 29 de abril, se constituyó la "Sociedad del Folklore Provincial Gaditano", nombrando a Machado su "Presidente de Honor" (Cádiz, 1885).

■ Como órgano de esta Sociedad, nació la revista "EL FOLKLORE ANDALUZ", que se publica en 12 números mensuales desde marzo 1882 hasta febrero 1883, dirigida por Antonio Machado y Alvarez "DEMOFILO" y editada por Francisco Alvarez.

■ "Tras la Guerra Civil -comenta Salvador Rodríguez Becerra- desaparece todo interés por los estudios de etnografía y folklore. Las personas identificadas con esta tarea se exiliaron o fueron reprimidas, las instituciones supendidas y cualquier preocupación por el saber del pueblo considerada sospechosa. Esta situación es probablemente más cierta en el caso de Andalucía donde la "cultura popular" se identifica especialmente con las áreas rurales y específicamente con jornaleros sin



tierra cuya alineación con anarquistas y socialistas les ponía del lado de los vencidos. (Quisiera tener un recuerdo a hombres tan ilustres e interesados por los problemas etnológicos, sociológicos y folklóricos de Andalucía, como lo fueron Constancio Bernaldo de Quirós, Pascual Carrión, Díaz del Moral y, sobre todo, Blas Infante Pérez). Y, guiado de la mano del Profesor Rodríguez Becerra, anotamos que el concepto de Folklore va paulatinamente empobreciéndose hasta el punto que nada queda de la aportación teórica de la que pudiéramos llamar "Escuela Sevillana"; por un lado, los lingüistas y lexicógrafos sólo se ocuparán, desde sus métodos científicos, por la literatura oral: Romances, Cuentos, Adivinanzas, etc; y por otra, el término se circunscribe a la música, la danza y los trajes populares a cuya recuperación se va a dedicar oficialmente la Sección femenina de Falange Española a través de sus grupos de "Coros y Danzas". En los últimos años de la Dictadura, y como reacción a la actividad que venía desempeñando la institución oficial, surgen grupos de estudiosos de la música popular que luego reproducen y difunden como grupos "FOLK". El término folklórico se ha degradado a lo largo del siglo hasta tal punto que aparece usado, en no pocas ocasiones, como sinónimo de algo poco serio, o en todo caso ha pasado a designar *la música popularizada* que interpretan las cantantes llamadas "TONADILLERAS" o "FOLKLORICAS". Fuera de esto, los estudiosos del folklore en Andalucía constituyen una exigua minoría que, al parecer, sólo ocasional y marginalmente se dedican a este tipo de estudios por afición, según puede deducirse de su escasa presencia en las revistas de Etnografía y Folklore y en los congresos especializados".

No quisiera terminar este apartado, sin antes recordar la importancia y finalidad de nuestro folklore: CONOCER EL "SABER POPULAR" DE ANDALUCIA". Si queremos amar a Andalucía, es preciso conocerla en su totalidad. El pueblo tiene la llave del "saber natural". Machado -cfr. "Por aquellas calendas"- escribía a Luís Montoto: "...Estudia al pueblo, que, sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente. El pueblo, no las academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional".

## FOLKLORE EN LA LITERATURA ANDALUZA

Sería preciso revisar detenidamente toda la literatura andaluza, para ver que el Folklore estuvo presente en los más excelsos poetas y escritores. Es cierto que no disponemos de obras "propiaamente folklóricas" hasta finales del siglo XIX, pero el objeto del Folklore ha estado presente en autores que, directa o indirectamente, se han ocupado del "saber del pueblo".

Habría que empezar -según mi criterio- a partir del Renacimiento donde se vislumbran ya los primeros destellos de lo que se denomina "FOLKLORE". Lo más positivo para los alumnos sería citar las obras de aquellos autores preocupados por las "tradiciones, costumbres y saberes" del pueblo. Por mi parte, haré una breve relación de autores en cuyas obras aparece el tema del "SABER POPULAR".



Juan de Mal Lara (1527-1571/ 4): "Filosofía Vulgar" donde comenta con erudición y agudeza mil refranes castellanos.

Fray Luís de Granada (1504-1588): "Introducción del símbolo de la fé", es un compendio de "sabiduría religiosa" desde las más grandiosas muestras de la "naturaleza" hasta los más pequeños frutos y animalillos.

Miguel Cervantes (1547-1616), no es andaluz -ciertamente- pero en sus "Novelas Ejemplares" encontramos trazados los perfiles del pueblo andaluz en el campo folklórico. De sumo interés son "La Gitanilla" y "El Coloquio de los perros", sobre romances, villancicos, zarabandas, supersticiones y brujerías.

Mateo Alemán (1547-1614): "El pícaro Guzmán de Alfarache".

Vicente Espinel (1550-1624), poeta, músico y exponente fiel de las tradiciones populares y folklóricas de Ronda. Los flamencólogos deberían estudiar detenidamente al autor de "Marcos de Obregón".

Rodrigo Caro (1573-1647), uno de los más destacados eruditos de Andalucía y España. Sus escritos son imprescindibles para el pueblo andaluz como "pensador natural". Léase su obra "Días geniales o lúdicos".

Luís de Góngora y Argote (1561-1627), uno de los más destacados escritores del barroco español. En sus "Letrillas" y "Soledades" encontramos temas folklóricos.

José María Blanco White (1775-1841). Está considerado como uno de los pensadores más sobresalientes del siglo XIX. Sus escritos -"Cartas de España" y "Autobiografía"- son muy provechosos para conocer Andalucía.

Antonio García Gutiérrez (1813-1884) poeta chiclanero (Cádiz) que pronunció, por primera vez- su "Discurso de Recepción en la Real Academia de la Lengua" sobre un tema tan inaudito como "atrevido": "Cantos populares andaluces" (11 de mayo de 1862).

José Cadalso Vázquez (1741-1782), quien en sus "Cartas Marruecas" nos dicta lecciones sobre "cantos/cantes" y tradiciones de Andalucía.

Fernán Caballero (1796-1877), escritora, sin duda, básica en el folklore andaluz. De su producción literaria, destacamos: "Cuadros de costumbres populares andaluzas" (1852), "Cuentos y poesías populares andaluces" (1859); "Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares infantiles" (1877); "El refranero de la gente del campo recogido en los pueblos de Andalucía" (Madrid, 1912) y, sobre todo, "La gaviota", obra maestra del costumbrismo andaluz y en la que aparece descripciones de cantes: romances, fandango, caña, etc...

Serafin Estébanez Calderón (1799-1867), malagueño y uno de los más representativos del costumbrismo español. Su obra "Escenas andaluzas" puede considerarse como la más importante y necesaria para conocer los cantes, bailes, cantares y costumbres andaluzas (romerías, ferias...).

Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). De este escritor cabe destacar que sus cuentos -"El Clavo", "El sombrero de tres picos", "El capitán Veneno", "Nochebuena del poeta", etc- ahondan sus raíces en el folklore.

Juan Valera (1857-1905): "Cuentos y chascarrillos andaluces", "Las Escenas andaluzas del Solitario", "La mujer cordobesa", "Juanita la Larga".

Salvador Rueda (1857-1933), uno de los más brillantes poetas del



Modernismo. Son muy interesantes sus cuadros de costumbres: "El patio andaluz", "La reja andaluza" (novela); "Granada y Sevilla" (sobresalen: la zambra de los gitanos, las cofradías de madrugada, feria de Sevilla).

Francisco Villaespesa (1877-1935), inspiradísimo poeta de Laujar de Andarax (Almería), cuya obra respira andalucismo: Carmen, Andalucía, El espíritu andaluz, Panderetas sevillanas son fiel testimonio de cómo Villaespesa manifiesta qué es Andalucía.

Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" (1846-1893). Está considerado, *merecidamente*, como el "Padre del folklore andaluz y de la flamencología". Lo más destacado de su obra folklórica es:

"Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario" (1880), "Poesía Popular" (1883), "Colección de cantes flamencos" (1881), "Estudios sobre la literatura popular" (1884), "Bases del folklore andaluz" (1881).

Manuel Machado Ruiz (1874-1947). Su obra folklórica está directamente vinculada a su padre (Demófilo). Destacaríamos: "Cante Hondo", "La saeta", "Argentinita o la ingravidez" y "La Lola se va a los Puertos" (en colaboración con su hermano Antonio).

Antonio Machado Ruiz (1875-1939). De toda su obra poética pueden sacarse múltiples enseñanzas, tomadas del "saber popular". "Lo folklórico" estuvo muy presente en la producción machadiana; señalamos su "Juan de Mairena" como fiel exponente de "sabiduría popular".

Francisco Rodríguez Marín (1855-1943). "El Bachiller de Osuna", así era conocido, consagró su vida al estudio de las tradiciones populares y literatura popular. Su obra es fundamental en el folklore andaluz. De su producción literaria reseñamos; "Cinco cuentezuelos populares", "Juan del Pueblo" (1884), "Las peteneras" (1898), "Quinientas comparaciones andaluzas" (1884), "La copla: bosquejo de un estudio folklórico" (1910), "El alma de Andalucía en su mejores coplas amorosas" y "Cantos populares españoles" (1951).

Para acortar esta relación, recomendaría a los profesores que pueden hacer un "análisis folklórico" de la obra poética de Joaquín Afán de Ribera, Agustín Aguilar y Tejera, Antonio Alcalá Vescenlada, Hermanos Álvarez Quintero, Manuel Balmaseda (interesantísimo), García Lorca, Rafael Alberti, Narciso Díaz de Escovar, Martínez Barrionuevo, José María Pemán, Arturo Reyes, José Carlos de Luna (interesante "Gitanos de la Bética", "De cante grande y cante chico", etc.), Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, Juan Rejano, Eloy Vaquero, Alejandro Guichot y Sierra, Luís Montoto, etc...

## **FLAMENCO**

### ORIGEN DEL FLAMENCO

Podemos afirmar y demostrar que el flamenco representa, dentro del folklore del occidente europeo y universal, una de las más ricas e inconfundibles manifes-



taciones de la música general. Pero el flamenco (el cante, sobre todo), filosófica y musicalmente considerado, no es una "MUSICA POPULAR", sino *sublimación* de la llamada música popular. Sobre esta manifestación artística y cultural, el novelista jerezano Caballero, Bonald nos dice que sus numerosas y siempre bellas variantes, la independencia de sus caracteres, el poderío arrasador de su mundo expresivo y melódico, su mismo *origen oscuro y dudoso*, en fin, prestan a esta modalidad de la canción una vigorosa personalidad llena de sugestivas significaciones humanas y sociales. Con relativa frecuencia vengo diciendo que nos es más fácil llegar a las fuentes originarias del folklore que a las del flamenco. Aquél está más cerca del pueblo, es más vivo y más asequible, éste ofrece mayores dificultades. Estamos ante el más grave problema del flamenco: SU ORIGEN.

Al intentar buscar el *origen del flamenco* nos encontramos siempre con dos obstáculos insalvables: ORIGENES INCIERTOS y la "POCA DEFINIDA ORIENTACION" de sus ciclos de desarrollo. Todos los tratadistas están de acuerdo en que se trata de un fenómeno de la "música popular" (¿seguro?, pregunto como "cantador") cuyo enigma parece coincidir con las más persistentes y contradictorias dificultades para buscar, en lo posible, su procedencia. Sin embargo, lo único cierto es esto: no conocer los auténticos mecanismos sociales y culturales que nos dieron el nacimiento de un arte donde se fusionaron los más ilustres sedimentos de la música oriental almacenada en Andalucía a todo lo largo de su historia. No tenemos, desgraciadamente, argumentos apodícticos para *demostrar la raíz primera* de los cantes que han invadido al mundo entero. Me parece, como intérprete, que los cantes tuvieron un origen más sencillo del que pretenden ver los estudiosos. Disponemos de pocas referencias históricas, literarias y antropológicas.

Expondré solamente las opiniones de aquellos que han estudiado el tema con la mayor objetividad posible, pues resultaría sumamente amplio citarlas todas. Se ha dado la circunstancia que cualquier lector de "temas flamencos" se creía lo suficiente preparado para hablar del origen del flamenco. Creo haber leído todas las teorías, y no me resisto a decir que los autores no coinciden en sus interpretaciones para situar la procedencia y ordenar los cauces de difusión del flamenco.

En síntesis, podría decirse que los juicios oscilan entre los que refieren *su nacimiento al arte musical árabe* y hacen coincidir sus iniciales muestras con el establecimiento en Andalucía de los musulmanes, hasta los que ya advierten sus primitivos destellos a mediados del siglo XV, tiempo en que llegan a España los gitanos, procedentes -según parece- del Indostán y de Egipto.

Tampoco faltan quienes afirman que los elementos fundamentales y originarios del cante derivan de los "cantos litúrgicos" de la iglesia bizantina. En este sentido, el testimonio de don Manuel de Falla -cfr. "Escritos sobre música y músicos" -es así: "...En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de cierta relevancia en la historia musical:

- a) Adopción por la iglesia española del canto bizantino,
- b) La invasión árabe y su permanencia en Andalucía durante ocho siglos,
- c) La inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

Falla hablaba con la autoridad que le confiere al músico y musicólogo. Por otra



parte, nunca deberíamos olvidar que, cuando nos acerquemos al complejo y enigmático mundo del flamenco (CANTE, BAILE, TOQUE), apenas tiene dos siglos de vida externa. Los primeros testimonios históricos datan del siglo XVIII. Hablar antes del flamenco, es pura invención. Podríamos rastrear ciertas similitudes musicales de los distintos grupos étnicos que había en Andalucía, pero no hallaríamos lo que hoy entendemos por FLAMENCO.

Sin embargo, esto no quiere decir que antes no existieran distintas formas de *cantos*, que deber ser considerados como manifestaciones "PURAMENTE FOLKLÓRICAS o PREFLAMENCAS".

¿Que testimonios históricos hay? Digamos, siquiera a vuelapluma, algunos datos: 1859, en las obras de Fernán Caballero encontramos una importante colección de letras flamencas; asimismo, distintas modalidades o estilos de cantes: Romances, Caña, Fandangos, Jaleos, que llamaron la atención de la escritora.

1862, Antonio García Gutiérrez, autor de "El Trovador", alborota el ambiente intelectual al hacer estribar en el tema de los "cantares populares andaluces" su discurso de ingreso en la Real Academia Española. Por otra parte, y como signo de referencia literaria sobre el flamenco, hay que decir que ya autores del Barroco hacen referencias de estilos flamencos: Cervantes en su "Gitanilla" pone en boca de Preciosa multitud de romances, villancicos, zarabandas y seguidillas. Más tarde, José Cadalso nos describirá en sus "Cartas Marruecas" cómo Tío Gregorio entonaba y cantaba el Polo ¿flamenco?, cfr. "Carta séptima", 1772/74.

Quizá haya sido el costumbrista Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) quien más detalles nos ha dejado sobre los cantes, bailes, reuniones y cantaores en su inigualable obra "Escenas andaluzas" (1846/7). Sin embargo, Estébanez Calderón no se atrevió a decirnos el "origen del flamenco", sólo narró y describió. A finales del siglo XIX aparece una obra cumbre en la historia flamenca: "Colección de cantes flamencos" (Sevilla, 1881), de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo". Este libro, que es luz y guía del flamenco, tampoco ofrece las raíces últimas del flamenco, ni dice que los gitanos cantaran mejor o peor que los "payos". Se limita a describir sus formas y a diferenciar el cante gitano del "payo", aunque ambos arrancaran del mismo tronco: Andalucía.

Por esta época aparece un precioso y profundo libro de temática flamenca, compuesto por el ignorado poeta Manuel Balmaseda: "Primer cancionero de coplas flamencas" (Málaga, 1881); tampoco encontramos en él siquiera una palabra que hable del posible origen del flamenco; ni en la obra de Emilio Lafuente Alcántara hay indicios del origen del flamenco.

Don Preciso (1756-1826) con su "Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra" (1799) puso de manifiesto el interés que los cantos populares poseían, como señas de identidad de un pueblo y como fuente inagotable de inspiración, pero tampoco habló sobre los orígenes del flamenco. Otro tanto ocurre en la obra "Los Zíncali" de George Borrow (1830). Los escritores del 98 ignoran -como otros temas folklóricos y musicales- al flamenco, salvo los Machado y Villaespesa.

Un trabajo digno de reseñar fue el discurso que Rodríguez Marín leyó en el Ateneo de Madrid (10/5/1910) sobre "La copla". en el que encontramos teorías



sobre la copla y cante, pero nada sobre el origen del flamenco. La "Generación del 27", aunque tome el flamenco como tema cultural, social y poético, no se pronuncia sobre sus orígenes. Ni siquiera García Lorca, su más sobresaliente representante, se cuestionó el origen del flamenco en su magistral conferencia "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado "Cante Jondo" (Granada, 1922).

No es exagerado decir que sólo desde hace unos treinta años es cuando el flamenco cuenta con unos pocos estudiosos serios y objetivos. La Flamencología, en su sentido correcto, ha tomado el camino de la investigación acerca de esta manifestación genuinamente andaluza: *EL FLAMENCO*. Los "Congresos de Actividades Flamencas" se vienen preocupando seriamente de este difícil y enigmático problema. No deja de ser extraña y significativa esa carencia de datos precisos sobre el origen del flamenco.

Ricardo Molina escribió que "el *substratum* del cante es tan profundo que se confunde con la nativa actitud andaluza para cantar y bailar". Cuantas veces se ha intentado escribir la historia del flamenco, jamás se ha cumplido plenamente este objetivo. Faltan datos, sólo sugerencias e hipótesis. Tal es el sentido de la obra de Blas Infante "Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo" (Sevilla, 1980) que, aunque es uno de los tratados más interesantes y rigurosos de la bibliografía flamenca, sólo presenta sugerencias y caminos abiertos (Manuel Barrios en "Gitanos, Moriscos y Cante Flamencos", Sevilla, 1989).

Es como hundirse en lo insondable -cfr. "Introducción al Cante Flamenco", pág. 25, de Manuel Ríos Ruiz- pese a intuir que "la historia del flamenco nace con nuestra propia historia". Ante este enigmático problema, cabe hacerse la siguiente pregunta:

- a) O el cante flamenco fue creado desde tiempos remotos por los andaluces, íntegramente considerados, es decir, sin exclusión posible de ninguno de los núcleos, culturas, civilizaciones y colonizaciones que integran al actual pueblo andaluz,
- b) O el cante, o *sus bases*, fue creado por los gitanos bajo-andaluces de quienes los "payos" lo aprendieron.

Es una terrible lucha que sostengo conmigo mismo como "intérprete" y como "investigador"; lucha en la que siempre he procurado ser objetivo. Ante la pregunta planteada, unos y otros defensores valoran el cante en su respectivo sentido de jerarquización cualitativa. Y así aparecen en la "Historia del Flamenco" dos teorías:

#### 1.- TEORIA GITANISTA

#### 2.- TEORIA ANDALUCISTA

Para los gitanistas sólo el por ellos considerado "CANTE GITANO" tiene categoría primitiva, primigenia y garantía de pureza. Los demás cantes -a los que consideran "flamencos o agitanados"- son meros sucedáneos, sin valor intrínseco, cuyos intérpretes no gitanos deben ser considerados como simples aprendices, más o menos aventajados, de maestros calés.

Para los Andalucistas, los gitanos (andaluces, se entiende) sólo fueron y son transmisores del cante andaluz; a veces, geniales intérpretes; en ocasiones -cfr. "Los payos también cantan flamenco", pág. 28, de Pedro Camacho Galindo- reela-



boradores de formas en las que destacan ingredientes de *su raza desarraigada*, pero no desmenbrada ni totalmente metabolizada. En la actualidad, los gitanos son meros actores de un drama del que "tomaron posesión", y del que, si bien no les afecta directamente, simulan "un desgarré" anímico propio y sentido; y reproducen, atentos a una tradición tribal, ecos, resonancias mecanizadas, artificiosas de algo que pudo ser, en sus orígenes, tragedia vital espontáneamente comunicable".

Históricamente, salvo las referencias de escritores costumbristas extranjeros, sólo contamos con serias *referencias históricas* del cante gitano a partir de las que nos ha dejado Antonio Machado y Álvarez "Demófilo", hacia finales del siglo XIX. Fue Demófilo -según opinión generalizada- el primero que diferenció el "Cante gitano" del "Cante flamenco" y ambos respecto al "Cante andaluz".

Habría que analizar detenidamente la obra de Machado, para conocer y valorar bien los conceptos de éste, es decir: a) Hechos, opiniones y episodios que Demófilo vivió y constató; b) Hechos, opiniones y episodios que Demófilo obtuvo por "*tradición oral*".

Muchos años antes que Demófilo, Estébanez Calderón -cfr. "El Roque y el Bronquis", de sus "Escenas "andaluzas"- nos describe una fiesta en Alora, en la que "...dos costeños eran los sostenedores de la fiesta..." Estos costeños no eran calés, según los cantes que ejecutaban: "...malagueñas y rondeñas con subidas y variantes muy extremadas, poco oídas hasta entonces". Esto nos hace pensar que durante el último tercio del siglo XVIII y todo el XIX estaban aflorando *simultáneamente* dos tipos de cante emanados del cancionero popular andaluz: El Cante Gitano -que sólo los calés y algunos privilegiados conocían- y El Cante Andaluz, también género propio de cantaores privilegiados. Para Demófilo, "Cante gitano" es formalmente diferente del "Cante andaluz". Rodríguez Marín, defensor de la teoría gitanista, tiene la misma concepción que Demófilo. Manuel y Antonio Machado nos confunden a cada paso entre su gitanismo y su andalucismo. García Lorca "poeta de los gitanos", no hace mención en ninguna de sus obras de la capacidad genitiva del gitano para crear el cante flamenco. Ricardo Molina defiende, en sus comienzos, el origen gitano del cante; después los niega rotundamente. Su libro "Mundo y formas del cante flamenco" (confeccionado al alimón con Antonio Mairena) es una apología del origen caló del cante. Sin embargo, en "Gran historia del cante gitano-andaluz" dice textualmente: "El cante no es un arte gitano. La universalidad de los gitanos *no lo crea, ni lo conoce, ni lo canta*."

Mi opinión es ésta: El cante nace y se desarrolla en Andalucía con influencias de otras músicas, de manera especial *la gitana* que estigmatiza al cante andaluz, sacando de éste formas nuevas que se transforma en un "CANTE GITANO".

En la teoría "andalucista" se puede distinguir tres grupos:

- a) Escritores que dan noticias de los primeros gitanos que conviven con los andaluces.
- b) Musicógrafos, musicólogos y folkloristas que han detectado el aporte gitano al acervo musical de Andalucía.
- c) Flamencólogos, tratadistas, historiadores y ensayistas que han analizado la intervención que hayan podido tener los diversos grupos y culturas, que



integran el conglomerado andaluz, en la *gestación, nacimiento* y desarrollo del género flamenco.

Me parece que el primer grupo lo encabezaría Miguel de Cervantes. No podía pasar desapercibido a un escritor como Cervantes la presencia en España de este extraño grupo que tanto perturbaba la vida cotidiana de la Península. Más aún: se sabe que Cervantes convivió con ellos en Sevilla. El nos narra las costumbres, modos de vida y características singulares de este pueblo. En "La Gitanilla" podemos comprobar que lo que cantaban y bailaban los gitanos cervantinos y enseñaban a Preciosa eran las canciones y danzas propias de aquellos tiempos: villancicos, seguidillas, zarabandas y romances. Y esto no se parece mucho al flamenco; si no fuera así, Cervantes lo habría dejado dicho. Las canciones y danzas ejecutadas por los gitanos-andaluces del siglo XVI eran -así opina también Pedro Camacho- *patrimonio del pueblo* con el que a regañadientes convivían.

Sobre este aspecto está también de acuerdo nada menos, que Ricardo Molina, autor de "Mundo y formas del cante flamenco". También se sabe, por otra parte, que la bibliografía costumbrista de los siglos XVII y XVIII no hace mención de ningún acto de "*creatividad gitana*" de la música española.

Es Estébanez Calderón, a mediados del siglo XIX, quien nos saca del vacío informativo. Es el primero -ya lo hemos dicho- que nos describe los diferentes estilos de cante y bailes de Andalucía. Se puede hacer con los alumnos una lectura de las siguientes escenas: "La rifa andaluza", "El bolero", "El Roque y el Bronquis" y "Un baile en Triana" de sus "Escenas andaluzas" (1846).

Pues bien, Estébanez Calderón no habla en su "Escenas andaluzas", de modo especial "Un baile en Triana", de que los asistentes a él, ni los intérpretes, fueran gitanos, como gratuitamente afirmó Ricardo Molina. sin embargo, si dice que todos los cantes y bailes interpretados en la "fiesta" eran inconfundiblemente andaluces: Caña, Romance, Polo, Jabera, etc... Para "El Solitario" todas las coplas que nos narra son de creación andaluza o árabe-andaluza, como las que se refieren al Polo, Caña, Serrana, Tonadas sevillanas, romances, Jaberas, Malagueñas, Fandanguillo gaditano, Oles, Tiranías, Caleseras, Granaínas, etc...

**Grupo Segundo.**- Los músicos, como los literatos, tampoco nos proporcionan información útil y extensa sobre la época primaria del cante. Ribera, Pedrell, Turina y Falla son los pioneros del comentario histórico y musical; en tanto que Albéniz, Granados, Otcn, etc. son meros compositores de temas folklóricos.

Manuel de Falla, embebido desde su infancia en el canto popular andaluz -cfr. "El sentir flamenco en Falla", Universidad de Málaga, 1985, de A. Arrebola- e iniciado más tarde en el cante jondo (Granada, 1922) entra de lleno y a fondo en el desentrañamiento teórico y práctico del cante. Su música, es verdad histórica, a más de ser "culta", es "flamenca"; no meramente folklórica sino "flamenca en su raíz". Durante muchos años buscó Falla la inspiración en el flamenco. Sin embargo, Falla, como "crítico del flamenco", titubea y se enreda en la maraña de sus influencias incoativas. No responde al "origen primario" del cante. Para Falla, el árbol flamenco es *inequívocamente andaluz*.

Los que sí han defendido siempre el origen andaluz del cante, aparte de los musicólogos de prestigio como Chávarri, Adolfo Salazar. García Matos, Tomás



Andrade de Silva, Hipólito Rossy, etc. son los "flamencólogos y folkloristas" José Carlos de Luna, Domingo Manfredi Cano, T. Andrade Silva, Rafael Lafuente, Anselmo Gonzalez Climent, Manuel Barrios, etc...

*Grupo Tercero.*- Ante la imposibilidad de exponer el pensamiento de los que integran este grupo, diré solamente algunas ideas de Rafael Lafuente, tomadas de su libro "Los gitanos, el flamenco y los flamencos" (Barcelona, 1955).

"El gitano -afirma Lafuente- no ha sido ni será nunca creador sino perpetuador e intérprete. Lo único que ha hecho -y no es poco- ha sido perpetuar en Andalucía unos estilos musicales que se hubieran perdido, barridos por la Reconquista, de haberlos recogido los egipcianos de labios de los moriscos y hebreos perseguidos. Por lo demás, el cante flamenco no tiene nada que ver con el *gitano universal*. Ni la gracia (don máximo del andaluz) de que dan prueba muchos de ellos en nuestra patria. Todo lo ha tomado el gitano de la única tierra que lo ha exaltado como símbolo de Andalucía". El testimonio de Rafael Lafuente es de capital importancia, ya que él convivió durante muchos años con los gitanos con el propósito de conocer directamente sus costumbres, su música y sus formas de vida. Estuvo, además, unido a una gitana. En esta corriente están, entre otros, Ortiz Vallejo, Anselmo González Climent, José Manuel Caballero Bonald, Arcadio Larrea Palacín, José Monleón.

## ESTRUCTURA DE LOS CANTES FLAMENCOS

Me parece importante y de suma utilidad, ofrecer a los alumnos una estructuración de los estilos flamencos. Es difícil porque en ello juegan elementos raciales, origen histórico, configuración estilística, el sentir individual de cada artista y, sobre todo, el grado de objetividad.

Según mi parecer, la mejor clasificación y distribución del cante se debe a Jorge Ordoñez Sierra, inscrito como "apéndice" de "Cante en Córdoba", de A. González Climent.

Ordoñez Sierra propone una clasificación que, a juicio de Ricardo Molina, es incoherente, porque -según el poeta pontanés- se basa en "variables fundamentales". Por un lado, agrupa los cantes en "JONDOS", subdividiéndolos en:

- a) "CANTES A PALO SECO".
- b) "CANTES CON GUITARRA"; y por otro lado, en "GRANDES y CHICOS", pero a estos los subdivide, apoyándose en fundamentos geográficos, según se localicen en "Andalucía serrana y central", "Poniente andaluz"; Sevilla, Cádiz, Huelva, andaluz americano"... El mismo Ordoñez nombra cantes de los que solamente tenemos referencias literarias: Policaña, Macho de Pedro Lacambra, Martinetes redobláos, las Sextas, las Retorneás, Fandanguillos feriaos, etc...

Resulta, pues, difícil hacer la clasificación/distribución de los cantes. No parece aceptable admitir la tradicional clasificación de "CANTE JONDO" y "CANTE FLAMENCO", porque se al decir "Jondo" queremos expresar -comenta F. Bejarano Robles en "Del cante y de la Malagueña"- que se trata de un cante profundo, íntimo, vivencial, que "pega pellizcos en el corazón... Cante "jondo" son también otros



cantes que, no incluídos en este grupo, vg. MALAGUEÑAS, son de los más sentimentales. No puedo estar de acuerdo -como "cantaor"- con la división de "CANTE GRANDE" y "CANTE CHICO". En la mayoría de los casos, la "grandeza" del cante está en el intérprete.

Creo que una clasificación integral de los cantes abarcaría:

- Razones raciales
- Razones históricas
- Razones literarias.
- Razones genealógicas

Todo esto vino motivado a raíz del "Primer concurso de Cante Jondo" (Granada, 1922), bajo la dirección de don Manuel de Falla, donde apareció un folleto haciendo la división entre "CANTE JONDO" y "CANTE FLAMENCO".

Ricardo Molina ofrece una clasificación razonable para los alumnos y personas que tengan interés en la temática flamenca. Por su interés la transcribimos:

A) CANTES BASICOS: Tonás, Seguiriyas, Soleares y Tangos.

B) CANTES INSPIRADOS EN LOS BASICOS: Livianas, Serranas, Polo, Caña, Cantiñas, Alegrías, Mirabrá, Romeras, Caracoles, Romances, Bulerías.

C) CANTES DERIVADOS DEL FANDANGO: Verdiales, Rondeñas, Jaberías, Malagueñas, Tarantas, Cartageneras, Granaínas, Fandangos de Huelva...

D) CANTES FOLKLORICOS AFLAMENCADOS: Peteneras, Nanas, Villancicos, Bamberas, Marianas, sevillanas, Farrucas, Garrotín, Güajiras, Colombianas, Milongas, Vidalitas, Rumbas...

## PRAXIS

### "CANTES SIN GUITARRA"

**TONAS.-** Dado que no es posible desarrollar debidamente este apartado, haremos una descripción clara y sintética con el fin de que los docentes puedan adquirir conocimientos básicos de estas primitivas formas de cante. Bajo el nombre genérico de tonás, se agruparon los *cantes sin guitarra*, es decir, "todos los cantes llamados sin guitarra eran tonás que, por circunstancias simples y lógicas dentro del marco de su ambiente -su integración en la cárcel o en la fragua-, dieron lugar a las denominaciones de "CARCELERAS y MARTINETES", que hacia la mitad del siglo XIX se popularizaron.

Las tonás representan, por tanto, los cantes más primitivos. Ellas han ejercido una especial función en la génesis y evolución de los cantes flamencos. La palabra "toná" es una forma dialectal andaluza de "tonada" que, en su aspecto folklórico, quiere decir "CANTO TRADICIONAL o COPLA TRADICIONAL". Parece que este sustantivo está relacionado con el término latino "tonus". Y parece ser que ya en el siglo XVII se hablaba de tonadas, apareciendo más tarde el derivado y diminutivo "tonadilla". "De todas las tonadas -afirma José Blas Vega en "LAS TONAS"- brotó un género literario y musical que, bajo el nombre de *tonadas* y *tonadillas*, circuló por los teatros durante los siglos XVII, XVIII y XIX, y cuya única derivación fue el



"CUPLE". Este género literario-musical ha llevado -por su exquisito sabor popular- a numerosos artistas a que se les aplique el calificativo de "Tonadilleros". Ricardo Molina cree que -seguramente- el género literario-musical brotó del folklore, rico en tonadas o coplas populares. El Profesor García Matos nos dice que en muchos pueblos de Andalucía, Castilla, León y Extremadura dieron siempre el nombre de tonada o "toná" a cualquier "canto de tradición". Tonada equivale, pues, a cualquier canto tradicional/popular. Guiado por estas teorías, el poeta Ríos Ruiz cree que las tonás tuvieron su origen en los *romances*. Esta es también la teoría del mejor estudioso de las tonás, José Blas Vega ("Las Tonás", Málaga, 1967).

Pensamos que, en un principio, todos los cantes debieron llamarse tonás, y que los motivos de sus letras fueron recogidos del cancionero popular. Las primeras referencias que tenemos de las tonás nos la ofrece Serafín Estébanez Calderón en su obra "Escenas andaluzas". En esta obra se habla de "Tonadas de Sevilla", que el escritor oyó cantar a los gitanos de triana. Lo que se dice de "tonadas". debe entenderse por lo que en la actualidad es la "toná".

Las tonás -literariamente consideradas- están formadas por estrofas -coplas, en el flamenco- de cuatro versos octosílabos, el segundo y el cuarto asonantados, que se suele rematar con un terceto imperfecto:

"SOY GERÁ EN EL VESTIR  
CALORRÓ DE NACIMIENTO;  
YO NO QUIERO SER GERÁ  
SIENDO CALÉ ESTOY CONTENTO.

Y SI NO ES VERDAD,  
QUE DIOS ME MANDE LA MUERTE  
SI ME LA QUIERE MANDAR."

Es frecuente encontrar tonás en pareados asimétricos y asonantes:

"A LA VERDE OLIVA,  
QUE A MI ME ESTAN DANDO DOBLES LAS FATIGAS."

Con relativa frecuencia, encontramos que el metro no es riguroso. Se debe esto a la rudeza de sus primitivos cultivadores y también a la flexibilidad musical. Y así, nos encontramos conversos de más de ocho sílabas. (Para un estudio más completo, se puede consultar "Las Tonás", de José Blas Vega y "Cantes gitanos-andaluces", de Alfredo Arrebola).

En el aspecto literario son muy interesantes las tonás, porque constituyen la parte más enigmática y nebulosa del flamenco, y porque de estos cantos/cantes se desprendieron otros. Las tonás expresan la vida de persecuciones y miserias de los gitanos andaluces, y su acento es diempre plañidero. Las tonás que desarrollan el *tema dramático de los gitanos encarcelados*, se llaman 'CARCELERAS' y, quizás, a las que cantaban en la fragua, "MARTINETES".

Es difícil saber el número exacto de tonás que ha registrado la historia flamen-



ca. Demófilo dice que él supo, por referencias del cantaor Juanelo de Jerez (¿tendrá valor histórico la “referencia” de Juanelo?) que en su tiempo se cantaron hasta veintiséis modalidades de Tonás diferentes no sólo en lo “musical”, sino también en el “texto” y que recibían “su nombre” del intérprete, salvo tres que se llamaron “Toná de los pajaritos”, “Toná del cerrojo” y “Toná del Cristo”.

Rafael Marín, en su “Metodo de guitarra” (Madrid, 1902), asegura que entre los gitanos existía la leyenda de que las tonás eran 33, en memoria de Cristo que vivió 33 años. Otra extendida tradición gitano-andaluza que treinta y una. En la “Colección de cantes flamencos” (Sevilla, 1881) de Demófilo, pág. 161, leemos la siguiente relación, puesta aquí como dato bibliográfico:

- 1.- Toná-liviana de Tío Luís el de la Juliana
- 2.- Toná-liviana de Tío Juan el Cagón
- 3.- Toná-liviana de Curro Pabla
- 4.- Toná-liviana de Tía Sarvaora
- 5.- Toná Grande de Tío Luís el de la Juliana
- 6.- Toná del Cristo, de Tío Luís el de la Juliana
- 7.- Toná de los pajaritos
- 8.- Toná de la Junquera
- 9.- Toná del cerrojo, de Diego el Picaor
- 10.- Toná de Manuel Molina
- 11.- Toná de Juanelo
- 12.- Toná de Proíta
- 13.- Toná de Tío Mateo
- 14.- Toná de Tío Manuel Furgante (Toná coquinera)
- 15.- y 16.- Toná de Moya
- 17.- al 21.- Tonás Tristes
- 22.- Toná del Cuadrillero
- 23.- Toná de Alonso Pantoja
- 24.- Toná del cautivo
- 25.- Toná de Tío Manuel, de Puerto Real
- 26.- Toná de Maguriño

Para una mayor ampliación de conocimientos, debe consultarse “Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco” (Madrid, 1988).

En la actualidad, sólo se conocen tres tipos: Toná (¿grande, chica?), Martinete, Debla y Saeta. Una vez comentadas las tonás, no es necesario insistir más en el martinete (“toná de la fragua”), ni en la carcelera (“toná de la cárcel”). Haré una breve semblanza de la Debla y Saeta.

**DEBLA.-** De los cantes sin guitarra, la debla es el que mayores dificultades ofrece. Se le quiere poner su origen etimológico en el “calo”, significando “diosa”. Hasta ahora nadie ha podido ofrecer su verdadero origen. ¿“Qué espíritu tan



exquisito -decía Hipólito Rossy en su "Teoría del cante jondo", pág. 152-, tan refinado, pudo ser el autor de una canción tan bella?". Porque esto no es obra de la casualidad, ni de un palurdo cualquiera. Su autor tuvo que ser un gran músico, y gozar de una potente voz, un pecho recio, y haber vivido y sufrido mucho, como lo refleja la siguiente copla (Debla):

"YO YA NO SOY QUIEN YO ERA  
NI QUIEN YO SOY YA SERE.  
SOY UN ARBOL DE TRISTEZA  
"PEGAITO" A LA PARED.

José Blas Vega opina que "debla", por razones etimológicas andaluzas, procede de la antigua toná de Blas Barea. En flamenco es fácil llegar a "de-Blá".

Parece ser -es una opinión generalizada- que la Debla no es más que una derivación estilística creada por Tomás Pavón (1893-1952). Ahora bien, ¿la Debla que cantó Tomás Pavón, es la primitiva? Porque según noticias de cantaores con más de 80 años, y que vivieron los ambientes flamencos de Jerez, Cádiz y Sevilla, no recuerdan haber oído cantar la Debla a nadie, sino Tonás y Martinetes.

José Carlos de Luna -cfr. "De cante grande y cante chico", pág. 46- dice que "existe, existió, mejor dicho, un martinete de martinetes; una quintaesencia del cante jondo que se llamó Debla, de tanta dificultad, de una modulación tan sostenida, de unos tercios tan duros de ligar, que no hay nadie quien lo cante. Yo la oí sólo una vez por boca de una gitana vieja, que, a pesar de sus gallos y destempladuras, me sobrecogió, haciendo resaltar la magnificencia de este cante. Según Demófilo, Padre de la Flamencología, la palabra debla es gitana y significa "diosa", "barea", parece que es terminación femenina del adjetivo "baró": grande, excelente. La expresión "Deblica barea" podría significar "diocesita excelente/grande", y ser, bajo tal supuesto, una invocación afectuosa a una divinidad femenina, a una diosa superior; pero, ¿significa realmente esto? NO LO SABEMOS.

Sí puedo afirmar, como Cantaor, que el cante de la Debla permanece en la voz de los cantaores actuales, y que es muy difícil de interpretar.

SAETA. - Es difícil hacer una perfecta descripción histórica y musical de la saeta en el campo del flamenco. Para ello, serían precisos unos mínimos conocimientos teológicos, filosóficos, históricos y folklóricos. Agustín Aguilar y Tejera -cfr. "Saetas Populares"- dice: ¿Cómo había de permanecer indiferente el pueblo ante el sublime y poético espectáculo que la Iglesia desarrolla ante sus ojos, y más si ese pueblo es el andaluz, creyente y poeta por naturaleza?

No se sabe cuál es el origen *real y verdadero* de las saetas. Interrogaciones e hipótesis, más o menos acertadas, son las que los autores formulan al tratar del "*nombre, origen y carácter*" de la Saeta.

Etimológicamente, parece que "saeta" procede del latín "Sagitta" que quiere decir "dardo o arma arrojadiza".

La Real Academia Española no concedió la definición de saeta, en el sentido religioso, hasta 1803. Su definición abarca muchos conceptos que, difícilmente -



afirma Fray Diego de Valencina en "Historia documentada de la saeta" (Sevilla, 1949)- puede aplicarse a las saetas que cantaban los "Hermanos del Pecado Mortal", pues, como escribió Benito Más y Prat, las "Saetas del Pecado Mortal" no son las saetas que en Andalucía se tienen por tales. Y Manuel Barrios -cfr. "Ese difícil mundo del flamenco" (Sevilla, 1972) afirma que ni sus letras mediocres tenían la menor relación con la saeta andaluza. La saeta es un cantar -como sentenció Antonio Machado- de Andalucía:

*"CANTAR DEL PUEBLO ANDALUZ  
QUE TODAS LAS PRIMAVERAS  
ANDA PIDIENDO ESCALERAS  
PARA SUBIR A LA CRUZ"*

Mi experiencia cantaora me hace decir que la saeta -ORACION DEL CANTADOR- es nombre inventado por el mismo pueblo, aunque el Padre Valencina diga que la saeta fue creación de los frailes capuchinos de Andalucía en sus misiones y ejercicios penitenciales de Semana Santa.

Carecemos, asimismo, de testimonios escritos que nos den certeza histórica de su aparición. Sólo disponemos de hipótesis y conjeturas. Medina Azara cree que la saeta era cantada por los cristianos recién conversos para aumentar la poca confianza que la iglesia puso en su cristiandad, y que la saeta reúne en sí misma la máxima devoción a Cristo y la más terrible desesperación del judío obligado a optar por la conversión o el exilio. Medina Azara hace derivar la saeta de la composición judía "Kol-Nidrei" -cfr. "Revista de Occidente", num. 88 (Madrid, 1930).

Aguilar y Tejera deriva la saeta de los rastros de los dramas religiosos de la Edad Media. Angel Caffarema -cfr. "Algo sobre el cante". Málaga, 1970- afirma rotundamente que la saeta nació de la primitiva música religiosa.

Sin embargo, Jizari Ibn-Kutayar -cfr. "Noticiero Granadino", 19/8/27- sostuvo que el origen de la música y metro de estos cantares hay que buscarlos en los almuédanos de las mezquetas de Córdoba, Granada y Málaga, en los pregones convocando a oración. Supone Ibn-Kutayar que los judíos hicieron de las saetas medio secreto de comunicación entre ellos, imposible de infundir sospechas en el Santo Oficio, disfrazadas de letras cristianas y lenguaje convencido".

José Carlos de Luna pone el punto de arranque de la saeta en "los recitados y salmodias de los antiguos duelos", así lo expone en su libro "De cante grande y cante chico" (1926).

En el mundo flamenco, la saeta aparece -no con exactitud- alrededor del 1918/20 en la voz- según unos, de Manuel Centeno; y según otros, en la voz de don Antonio Chacón. Sin embargo, se sabe que en Málaga se cantaba ya la *saeta flamenca* hacia el 1915 por Joaquín Vargas Soto "Cojo de Málaga" y "La Niña Parra".

Abundantes son las definiciones sobre la saeta, pero creo que la más acertada es aquella que la considera "Evangelio/Pasión de Cristo según el pueblo". Para una exposición completa de este *canto y cante*, puede consultarse mi libro "La espiritualidad en el cante flamenco".



**Clasificación.-** Hay varias formas de clasificar las saetas:

- SAETA DESCRIPTIVA
- SAETA LAUDATORIA/PLEGARIA
- SAETA EXHORTATIVA

Sin embargo, Luís Montoto las clasificaba así:

- SAETA NARRATIVA
- SAETA EXPLICATIVA
- SAETA AFECTIVA

Las saetas, por su relación con los cantes, se suelen clasificar así:

- 1.- Saetas derivadas de las Tonás
- 2.- Saetas derivadas de las seguriyas
- 3.- Recitales salmodiados con evidente influjo de los cantos litúrgicos de la Iglesia Católica en sus "oficios semanaseros".

Y entre los cantaores, se suele hablar de "saeta de pasión/llana", "saeta por toná", "saeta por carcelera", "saeta por martinete" y "saeta por seguriya y toná".

#### **d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.**











## FOLKLORE

## FERIAS, FIESTAS y ROMERIAS

### Introducción:

Una de las más originales formas del folklore andaluz la podemos encontrar, no cabe duda, en las ferias, fiestas y romerías. Se trata de una tradición muy arraigada y vinculada a Andalucía, que nos revela el carácter, el genio y la naturalidad expresiva de este pueblo. Es casi imposible, creo, dar a conocer la trayectoria histórica de estas manifestaciones populares y ancestrales. Pero si podríamos decir a los alumnos que se trata de una "expresión cultural" enraizada en los cientos de pueblos andaluces. Y decirles, además, que no hay pueblo, villa o aldea que no tenga su tradicional "Feria y Fiestas", ni así las romerías.

Esta "unidad temática" está al alcance de todos los alumnos, en sus distintos niveles. Es importante la colaboración del profesor. Cada alumno puede aportar ideas para complementar la unidad.

## TERCERA UNIDAD TEMATICA

### CONTENIDOS:

**FERIAS:** Puede afirmarse que desde la Edad Media, las ferias fueron el principal medio de intercambio de productos.

#### a) FOLKLORE:

- FIESTAS, FERIAS y ROMERIAS

En Extremadura, "faro es el pueblo andaluz que no tenga, o haya perdido, su feria". En muchas localidades que muchas veces las ferias han ido unidas a las "fiestas patronales". Desde el punto de vista, procede del latín y significa "voz".

#### b) FLAMENCO:

- METRICA DE LA COPLA FLAMENCA
- LA VOZ EN EL FLAMENCO

¿Qué eran? Las ferias eran unas donaciones reales que privilegiaban una ciudad o villa y fijaban exactamente la fecha de comienzo y la de finalización. La feria era un período de exención de impuestos.

#### c) PRAXIS:

"CANTES EN COMPAS DE AMALGAMA"

- SEGUIRIYAS
- LIVIANAS
- SERRANAS

En la actualidad, las ferias están de capa caída y sus "aspectos comerciales" sustituidos por "Mercados Permanentes" y "Ferias de Muestras Generales o Monográficas".

#### d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS

No es exagerado afirmar que, en la actualidad, las ferias están de capa caída y sus "aspectos comerciales" sustituidos por "Mercados Permanentes" y "Ferias de Muestras Generales o Monográficas".

Las ferias, aparte de las funciones comerciales, han ejercido una función social y cultural. Forman un aspecto muy importante en las "tradiciones populares", es decir, del FOLKLORE. Las ferias eran la mejor época de ponerse en contacto las personas aisladas, de ejercer la posibilidad de adquirir algo necesario, así como el momento de desprenderse de lo que no era preciso, trayendo consigo el intercambio de objetos y dinero.

Esto dio a las ferias un aire y ambiente festivos. Hoy, apenas tienen sentido las ferias, y sólo el anuncio de corridas de toros en los carteles nos recuerda un pasado.







## FOLKLORE.

### FERIAS, FIESTAS y ROMERIAS.

#### *Introducción.*

Una de las más originales formas del folklore andaluz la podemos encontrar, no cabe duda, en las ferias, fiestas y romerías. Se trata de una tradición muy arraigada y vinculada a Andalucía. que nos revela el carácter, el genio y la naturalidad expresiva de este pueblo. Es casi imposible, creo, dar a conocer la trayectoria histórica de estas manifestaciones populares y ancestrales. Pero si podríamos decir a los alumnos que se trata de una "expresión cultural" enraizada en los cientos de pueblos andaluces. Y decirles, además, que no hay pueblo, villa o aldea que no tenga su tradicional "Feria y Fiestas"; no así las romerías.

Esta "unidad temática" está al alcance de todos los alumnos, en sus distintos niveles. Es importante la colaboración del profesor. Cada alumno puede aportar ideas para confeccionar debidamente una lección práctica.

He podido comprobar que ha sido una de las "unidades temáticas" que mejor han asimilado los discentes. Todos los recursos didácticos caben en esta unidad. Por ello, seré breve en la exposición, dejando plena libertad al profesor.

**FERIAS.** Puede afirmarse que desde la Edad Media, las ferias fueron el principal medio de intercambiar productos.

Los datos recogidos señalan que las ferias aparecen en siglo XII y XIII en Andalucía, Murcia y Extremadura. Raro es el pueblo andaluz que no tenga, o haya tenido, su feria. Es verdad que muchas veces las ferias han ido unidas a las "fiestas patronales". La palabra "feria", etimológicamente vista, procede del latín y significa "mercado extraordinario".

*¿Qué son?* Las ferias eran unas donaciones reales que privilegiaban una ciudad o villa y fijaban exactamente la fecha de comienzo y la de finalización. La feria conlleva la exención de impuestos.

Esta práctica de "exención de impuestos" parece no haber continuado, por cuanto hay referencias de la creación de la "Feria de Ecija" (1652) por Felipe IV, que, en su "Real provisión", expone que "...porque hay muchos tratos, por ser las haciendas de sus vecinos caudalosas y tratar en todo género de frutos de la tierra... se diera en ella una "feria pechera" (sin exención de impuestos) donde se pueda comprar y vender todo género de mercancías".

No es exagerado afirmar que, en la actualidad, las ferias están de capa caída y sus "aspectos comerciales" sustituidos por "Mercados Permanentes" y "Ferias de Muestras Generales o Monográficas".

Las ferias, aparte de las funciones comerciales, han ejercido una función social y cultural. Forman un aspecto muy importante en las "tradiciones populares", es decir, del FOLKLORE. Las ferias eran la mejor época de ponerse en contacto las personas aisladas, de ejercer la posibilidad de adquirir algo necesario, así como el momento de desprenderse de lo que no era preciso, trayendo consigo el intercambio de objetos y dinero.

Esto dio a las ferias un aire y ambiente festivos. Hoy, apenas tienen sentido las ferias, y sólo el anuncio de corridas de toros en los carteles nos recuerda un pasa-



do que ya se nos ha ido. Resultaría largo y monótono relacionar todas las ciudades -grandes y pequeñas- villas y pueblos de Andalucía que han celebrado, o celebran, "FERIAS DE GANADO".

Algunas de estas ferias fueron creadas a los pocos años de ser reconquistadas las ciudades a los musulmanes, como fue la "Feria de Sevilla", otorgada por el rey Alfonso X el Sabio (1254). Desaparecida, fue posteriormente creada por el propio Ayuntamiento (1874-1875). Algunas ciudades han procurado mantener su feria a lo largo de la historia, conservando aún las "cédulas reales de otorgamiento".

En el desarrollo de las ferias suelen los tratadistas señalar dos ciclos: Uno -de abril a junio- que actualmente inicia la "Feria de Sevilla", siguiéndole la de Mairena del Alcor- se puede leer "Feria de Mairena", Estébanez Calderón en "Escenas Andaluzas" - y Carmona y Jerez de la Frontera; y una vez pasados julio y agosto -terminada ya la recolección- da comienzo el segundo ciclo que termina con las ferias de San Mateo y San Miguel, llamadas "Ferias de septiembre".

Habría que nombrar en este ciclo, las ferias de Marchena, Baza, Ronda, Huétor-Tájar, Priego de Córdoba, Arcos de la Frontera, Vélez-Málaga, etc.

Muchas de estas ferias de ganado, desgraciadamente, han desaparecido y sólo queda el aspecto festivo de las mismas. Las ferias llegaron a tener tal estamento social que tuvieron que escalonarse por comarcas, a fin de no estorbarse unas a otras, y los compradores, vendedores y "tratantes/marchantes" pudieran desplazarse de una a otras.

Hay que resaltar que los gitanos andaluces se convirtieron en auténticos especialistas en la compra de ganado. Aún se conserva memoria de la imagen de la pareja de gitanos *corriendo una bestia*, uno del cabestro y el otro con una fina varita de mimbre u olivo dándole en la nalgas y animándola con palabras cariñosas, que hacían arrancar un trote incluso en el más viejo animal, aunque estuviera cansado. Sobre este particular, es variopinta la picaresca gitana y "paya". Pero han sido los gitanos los verdaderos especialistas en saber vender el ganado.

**FIESTAS PATRONALES.** Las "fiestas patronales" son las celebradas con motivo de Patrón o Patronos de los pueblos conforme al calendario católico. Las "fiestas patronales" están -por lo general- muy lejos de ser eminentemente religiosas, y, en muchas ocasiones, en poco o nada se distinguen de las ferias. Puede decirse que las ferias y fiestas patronales tienen rasgos comunes, cuando no son una misma cosa.

De ordinario, en los programas y carteles anunciadores se ha impuesto la denominación "FERIA y FIESTAS". Los Programas de fiestas y carteles han proliferado entre los pueblos deseosos de ser conocidos más allá de los propios límites locales o comerciales. Los programas de las fiestas constan de una serie de actos fijos y algunas variantes.

Muchas veces, algunas programaciones sólo existen en el papel y para "rellenar el programa".

El programa de una fiesta suele dividirse en dos partes:

-Actos de la mañana,

-Actos de la noche.

Ambas llenas de actividades y animación, separadas por un largo descanso.



Por la mañana, suele realizarse "dianas, pasacalles y actos religiosos". Por la noche, iluminación del "Real de la Feria"; paseos de arriba y abajo de la calle principal (ordinariamente llamada "Calle Real"); seguidos de bailes en la "Caseta Oficial/Municipal".

Las ferias y las fiestas patronales pueden tener un valor pedagógico, ya que a través de ellas podemos conocer las distintas formas de manifestarse un pueblo cualquiera en todos sus aspectos; la "psicología popular" es interesante y es, además, fuente para un estudio de psicología racional y empírica. Aquí dejo libertad plena a los profesores sobre la forma de explicar estas manifestaciones populares y folklóricas con sus alumnos.

**ROMERIAS.** Una romería no es más que una jornada de Campo en torno a una ermita o santuario. A veces no es necesario que haya ermita, cosa frecuente en muchos pueblos andaluces. Las romerías ponen de manifiesto el intenso movimiento de unión entre las personas.

En pocas manifestaciones religiosas se halla tan patente el carácter popular como este peregrinaje del romero hacia el Santuario.

De ordinario, las romerías de carácter religioso están dirigidas por una Hermandad, institución canónica mantenida con aportaciones de los romeros y respaldada por la participación popular. La participación sin límite de edad, sexo o clase social se extiende a los forasteros que pueden ser invitados por cualquier romero y disfrutar de las comidas que ofrecen las Hermanas o Mayordomos.

Es digno de mencionar cómo en ceremonia pública, los diversos elementos que componen la comitiva se disponen ordenadamente para salir del santuario. Los caballistas portan la bandera y estandarte y tras ellos se sitúan los carros y carretas tiradas por bueyes o por tractores. Detrás, la Junta de Gobierno precede a la imagen en la carreta con el "SIMPECADO". Seguida de personas que han acudido a cumplir promesas.

Los días precedentes a la romería, la gente habrá competido por calles, familias o grupos de amigos que organizan las hermandades. La música de tambolires y flautas -sobre todo en la Andalucía la Baja- y el estallido de cohetes anuncian el paso de los romeros por las calles del pueblo y su salida al santuario. El camino se convierte en fiestas y conocimiento; los forasteros son bien recibidos y alimentados. En algunas romerías se dan las llamadas "COMIDAS DE POBRES" o se reparten "vales" de trigo/harina.

En Andalucía hay romerías en casi todos los pueblos -aunque no haya santuario -unas con motivo de las fiestas patronales, y otras establecidas como días exclusivamente de romerías. Creo que las romerías están inspiradas en la práctica de las "THEORIAS" griegas, ya que la cultura griega estuvo presente en la andaluza en todos los órdenes.

A pesar de la progresiva secularización de los modos de vida -afirma un escritor moderno- es posible constatar la plena vigencia de las romerías y la masiva asistencia a algunas de ellas que afecta también a la población urbana. Estas formas de "religiosidad tradicional" podrían explicarse como:

a) *El carácter comunitario social* que adoptan estas fiestas y que las constituyen en foco de atracción de la población emigrada. En muchos casos se ha



adaptado el "calendario religioso" al laboral para hacer posible la mayor asistencia de romeros.

- b) El gusto que una parte de los habitantes de las ciudades sienten por la cultura popular los empuja a participar en estas reuniones.

Podría añadirse el "aspecto religioso" que, a la verdad, no es muy sobresaliente, puesto que la asistencia a la "MISA DE ROMEROS" suele ser una parte pequeña del total que acude a la romería. Podríamos calificar las romerías como fenómenos sociales mezclados con los religiosos, la superstición, la picaresca y lo comercial. EL PUEBLO SE DIVIERTE ASI. Es, por tanto, una MANIFESTACION FOLKLORICA y, en cierto sentido, CULTURAL. Esto es lo importante para todos los alumnos.

## **FLAMENCO.**

### "METRICA DE LA COPLA."

Los estudios realizados, hasta ahora sobre el cante flamenco se han preocupado primordialmente de los aspectos históricos, antropológicos y musicales. Sin embargo, a la "COPLA FLAMENCA" apenas se le ha dado la importancia que tiene. Las coplas flamencas constituyen un rico manantial de datos y alusiones a la historia de Andalucía de los siglos XVII, XVIII y XIX.

En el flamenco, se acostumbra llamar "LETRA" al conjunto de estofas que forman la "COPLA". Desgraciadamente no han sido estudiadas a fondo las letras flamencas, a pesar de ser elementos constitutivos del cante. No debe olvidarse que la "letra" es el vehículo directo de contacto entre intérprete y oyentes. En un primer momento, se hicieron "colecciones de letras", y, gracias a ellas, se ha podido averiguar la trayectoria del flamenco, debido a que la copla ha sido manifestación popular que ha tenido, incluso, fiel reflejo entre los autores. En este sentido, cabría distinguir la labor de Antonio Machado y Alvarez "Demófilo", Francisco Rodríguez Marín, Melchor Palau, Fernán Caballero, Augusto Ferrán, etc.

A todos los alumnos recomendaría que leyeran, siquiera, fragmentos de .

"El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas", de R. Marín;

"La canción andaluza", de Arcadio Larrea Palacín;

"La copla andaluza", de Rafael Cansinos Asens;

"La copla y el cante popular en Andalucía", de J. Rodríguez Mateo. Y un análisis exhaustivo sobre la importancia literaria y artística de las "coplas flamencas", se puede encontrar en García Lorca "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz. Llamado Cante jondo" (Granada, 1922).

En sentido estricto, la "letra" es la copla. Esta está formada por versos que en el flamenco se llaman "TERCIOS". Así pues, cuando se dice que un cante está compuesto de tantos versos, debe entenderse "tercios"

En las letras/coplas flamencas predominan los versos octosílabos, pero también encontramos coplas de seis, siete y once sílabas. Las coplas flamencas cristalizan estrofas" Isométricas y Heterométricas. Puede afirmarse que las estrofas más empleadas en el flamenco son: pareado trístico, cuarteta, redondila, quintilla,



romances y agrupaciones arbitraria de versos. No obstante, puede decirse que en el flamenco existe toda posibilidad para el verso aislado, como lo comprobamos en las Cantiñas, Cantes del Piyayo que se inician, a veces, con un verso único.

Una breve explicación quedaría así:

**PAREADO.** En esta estrofa hay infinidad de coplas flamencas. Está formada por dos versos desiguales y asonantados. El primero, generalmente, pentasílabo; y el segundo, decasílabo:

*"DE HORA EN HORA  
ME VA GUSTANDO MAS TU PERSONA".  
"TE QUIERO YO  
MAS QUE A LA MADRE QUE ME PARIO".*

Fue, precisamente, Rodríguez Marín quien estudió las posibles relaciones del "pareado flamenco" con las coplas de otras regiones españolas y extranjeras. Actualmente se cree que en las jarchyas árabe-andaluzas hay insospechadas perspectivas de afinidad. Ricardo Molina -cfr. "Mundo y formas del cante flamenco", pág. 90- creía que en esas milenarias canciones mozárabes se prefiguran ya las principales formas estróficas del cante flamenco. En esta misma línea está Antonio Urbaneja en su libro "Cantes, cantares y cantarcillos" (Fuengirola, 1979).

**TRISTICO.** Presenta cuatro formas: a) Soleá, b) Soleariya, c) Seguriya corta, y d) Coda de la "Seguidilla castellana".

**SOLEA:** teóricamente, una estrofa de tres versos octosílabos con rima asonante - a veces, consonantes- en los impares. La soleá emplea indistintamente el trístico (soleá típica) y la cuarteta asonantada:

a) SOLEA GRANDE (Cuarteta):

*"AQUEL QUE FUE POCA COSA  
QUE COSA LLEGO A SER,  
QUIERE SER TAN GRANDE COSA  
QUE NO HAY COSA COMO EL".*

b) SOLEA TIPICA (trístico/corta):

*"LE DIJO EL TIEMPO AL QUERER:  
ESA SOBERBIA QUE TIENES  
YO TE LA CASTIGARE".*

c) SOLEARIYA

*"POR TI  
LAS HORITAS DE LA NOCHE  
ME LAS PASO SIN DORMIR".*



### SEGUIRIYA CORTA:

*"YO NO SE QUE TIENE  
LA YERBAÜENA DE TU GÜERTECITO  
QUE TAN BIEN HUELE"*

Trístico formado por dos hexasílabos (1º y 3º) y un endecasílabo (2º).

Debemos decir que no puede hablarse de rigidez en las reglas del trístico de la seguriya corta, porque no se cumplen estas formas. Se debe a que el flamenco tiene más al contenido de la copla que a su estructura.

Y así tenemos, por ejemplo, estrofas compuestas por heptasílabos (1º), un endecasílabo (2º) y un enesílabo (3º):

*"Y DIOS MANDO EL REMEDIO  
Y "PA" ESTE MAL MIO Y DE MI COMPAÑERA,  
QUE LO BUSCO Y NO LO ENCUENTRO".*

Hay coplas, atribuidas al Sr. Molina, cuya estructura es: heptasílabo (1º), un decasílabo (2º), y un hexasílabo (3º):

*"Y NO ME DES MAS PENAS,  
QUE YO SERE UN ESCLAVITO TUYO  
HASTA QUE ME MUERA".*

Y un caso típico es el de la seguriya de Enrique el Mellizo: terceto formado por un trísílabo (1º), un endecasílabo (2º) y un octosílabo (3º):

*"DINERO  
"PA" YO PAGARLE A ESTA GITANA BUENA  
TOITO LO QUE YO LE DEBO".*

**CODA.** La coda es una estrofa formada por tres versos con que se acostumbra rematar la seguidilla castellana (sevillanas, livianas, serranas, nanas, etc.), y consta de dos tercios pentasílabos (1º y 3º) más un heptasílabo:

*"Y LAS MUJERES  
CUANTO MAS SE ACARICIAN  
FIERAS SE VUELVEN" (Coda de serrana)*

*"Y POR ARRIBA  
SE LE VEN LOS COLLARES  
DE PERLAS FINAS" (Coda de sevillanas).*

**ESTROFAS DE CUATRO VERSOS.** Son numerosas las estrofas de cuatro versos en el cante flamenco: soléa, seguriya, bulerías, tangos, peteneras, caña, polo, malagueñas, tientos, etc....



*SOLEARES.* Ved sus formas ya explicadas.

En las estrofas de cuatro versos nos encontramos, en primer lugar, con la *Cuarteta Popular*: Estrofa de cuatro versos octosílabos con asonancia en los pares, cuya esquema sería: a, b, c, b. Esta estrofa, comúnmente llamada "COPLA o CANTAR es la que con mayor regularidad se da en el flamenco:

"AQUEL QUE TIENE TRES VIÑAS  
Y EL TIEMPO LE QUITA DOS;  
QUE SE CONFORME CON UNA  
Y LE DE GRACIAS A DIOS"

Encontramos, en el flamenco, casos curiosos de cuartetos no sólo en cuanto a su rima, sino también por su número de sílabas:

"YO SOY UN POZO DE FATIGAS  
QUE UN BUEN MANANTIAL TENIA;  
A LA PAR QUE CRECE EL AGUA  
VA CRECIENDO MIS FATIGAS"

Son versos octosílabos, sin duda, pero la rima "a a ba" es totalmente ajena a la copla flamenca. Es altamente significativa y curiosa la siguiente copla:

"VESTIDA DE COLOR ROSA  
TU ESTABAS CUANDO TE VI:  
MIRA SI ESTARIAS HERMOSA  
QUE YO ME ENAMORE DE TI".

Cuartetas con menos de ocho sílabas es poco frecuente en los estilos flamencos. Las encontramos en el, canto de la Alboreá:

"Y EN UN VERDE PRADO  
TENDI MI PAÑUELO;  
SALIERON TRES ROSAS  
COMO TRES LUCEROS".

También encontramos una cuarteta pentasílaba:

"YO TE QUERIA,  
YA NO TE QUIERO:  
TENGO EN MI CASA  
GENERO NUEVO".

Otra estrofa de cuatro versos, con rima asonante en los pares, es la Seguiriya. Ya hemos señalados que también aparece en trísticos. Lo más común es la siguiente estructura: un hexasílabo (1º, 2º y 4º), y un endecasílabo (3º):



*"CALORROS DE TRIANA,  
DUQUELAS PASARON;  
¿COMO HARIAN? LES CORTARON LOS PUENTES  
Y ELLOS SE AHOGARON"*

Sin embargo, en boca de cantarores caben todas las posibilidades. Y así conocemos la famosa seguiriya de Manuel Torre:

*"ERAN DOS DIAS SEÑALAITOS DE SANTIAGO y SANTA ANA;  
YO LE ROGUE A MI DIOS  
QUE LE ALIVIARA ESTAS DUCAS A MI MARE  
DE MI CORAZON".*

También encontramos otra estrofa en la que la rima se mantiene en los tres últimos versos:

*"SI ALGUN DIA YO LE LLAMARA  
y TU NO VINIERAS,  
LA MUERTE AMARGA A MI ME VINIERA.  
NO LA SINTIERA".*

*SERRANAS/LIVIANAS.* Estos estilos vienen expresados en cuartetas de rima asonante, cuyos versos (1º y 3º) son heptasílabos y pentasílabos:

*Serrana:*

*"YO CRIE EN MI REBAÑO  
UNA CORDERA,  
DE TANTO ACARICIARLA  
SE VOLVIO FIERA".*

*Liviana:*

*"¿DE QUIEN SON ESOS MACHOS  
CON TANTO RUMBO?  
SON DE PEDRO LACAMBRA  
VAN "PA" BOLLULLOS".*

#### *ESTROFAS DE CINCO VERSOS (QUINTILLAS)*

En este tipo de estrofas están, entre otros, los siguientes estilos: Fandangos, malagueñas (también en cuartetas, pero habría que repetir un "tercio"), tarantas, cartageneras, tarantos, murcianas, granaínas.

Por lo general estos cantes suelen emplear la rima asonante o consonante.

a) *Fandango*

*"LOS ARROYOS CRISTALINOS  
TU NOMBRE VAN REPITIENDO;*



LAS CAMPANAS REPICANDO,  
EN LA TORRE DE UNA IGLESIA,  
EL MIO ESTAN MURMURANDO”.

b) Malagueña:

“DEL CRISTO DEL DESENGAÑO,  
SI ES QUE PASAS POR LA ERMITA;  
POR DIOS TE PIDO, HERMANITA,  
QUE HABLES CON EL ERMITAÑO  
SIQUIERA UNA PALABRITA”.

c) Saeta:

“UNA SOG LLEVA EN SU GARGANTA,  
QUE OTRA LLEVA EN SU CINTURA  
y OTRA EN SUS MANOS SANTAS;  
SON TAN FUERTES LAS LIGADURAS  
QUE HASTA LAS PIEDRAS QUEBRANTAN”.

d) Taranta:

“CARRETERO, CARRETERO,  
LLEVAME POR “CARIA”  
A LAS MINAS DEL ROMERO,  
QUE ACABAN DE ASESINAR,  
AL HERMANICÒ QUE MAS QUIERO”,

e) Granaína

“TIERRA QUE BAÑA EL GENIL,  
VIVA GRANA LA SULTANA;  
y BENDITA SEA LA MAÑANA  
EN QUE YO TE CONOCI  
CON TU CARITA TAN GITANA”.

**SERIES DE VERSOS.** En el flamenco existen unas estrofas que se apartan de la normalidad que conllevan los cantes. A este tipo de versificación se les acostumbra llamar “Agrupaciones arbitrarias de versos”. Este es el caso de la Liviana que canta Antonio Mairena:

“SUPUESTO QUE YO NO QUIERO  
DE TI ACORDARME,  
MI CORAZON LLORA  
GOTITAS DE SANGRE,  
QUE ESTA GITANA BORDE Y MAL NACIA  
ME HA ECHAITO A LA CALLE”.

Esta estrofa responde al siguiente esquema: a b c D b, cuya irregularidad en el



metro es bien notoria. Pienso que podría tratarse de una cuarteta primitiva a la que se le ha añadido dos versos.

Mención especial merece el cante del Mirabrás ( es una cantiña):

"VENGA USTED A MI PUESTO, HERMOSA,  
y NO SE VAYA USTED, SALERO;  
CASTAÑAS DE GALAROSA,  
YO VENDO CAMUESAS y PEROS.  
¡AY, MARINA!  
YO TRAIGO NARANJAS  
y SON DE LA CHINA  
BATATITAS MORONDAS  
y SUSPIRITOS DE CANELA,  
MELOCOTONES DE RONDA  
Y CASTAÑAS COMO PAJEAS...."

Otra forma de irregularidad métrica la encontramos en los Caracoles (se trata de otra Cantiña):

"COMO RELUCE  
LA GRAN CALLE DE ALCALA;  
COMO RELUCE;  
CUANDO SUBEN y BAJAN  
LOS ANDALUCES.  
VAMONOS, VAMONOS  
AL CAFE DE "LA UNION",  
DONDE PARAN CURRO CUCHARES,  
EL TATO Y JUAN LEON.  
ERES BONITA,  
y EL CONOCIMIENTO,  
LA PASION NO QUITAS.  
TE QUIERO YO  
COMO A LA MARE QUE ME PARIO.  
PORQUE VENDES CASTAÑAS ASAS,  
AGUANTANDO LA NIEVE y EL FRIO  
CON TUS ZAPATOS y TUS MEDIAS CALAS,  
ERES LA REINA PARA TU MARIO..."

#### LA VOZ EN EL FLAMENCO.

Creo que es importante que los alumnos sepan algo sobre la "Voz en el flamenco", ya que en las audiciones musicales notarán las diferencias vocálicas de los intérpretes. Por ello, he creído conveniente dar una reseña acerca de la voz que emplean los cantaores. Es curioso distinguir a las personas a través de su voz, incluso ver cómo los rasgos físicos no definen en absoluto el tipo de voz de los cantaores.



Se cuenta que en cierta ocasión, preguntaron a don Antonio Chacón qué era necesario para cantar bien. Dicen que el maestro jerezano respondió:

"Voz, voz y voz". Como cantaor, no estoy totalmente de acuerdo con la atribuida afirmación del genio del cante. Porque no es preciso "buena voz" para ser buen cantaor. La voz no lo hace todo en el cante. No se puede calificar a un cantaor, - como bueno o malo- por la voz. El cante no es sólo fuerza en la voz, sino otros elementos.

Oí decir a Manolo Caracol que para cantar bien y que dolieran los cantes, era preciso "cantar a media voz". Por experiencia, puedo afirmar que a medida que se va perdiendo la voz, el cante es "más puro y dolorido". El cantaor tiene que buscar "recursos" de musicalidad, vivencia y gusto. Por desgracia, la "masa/muchedumbre" aplaude más la voz del cantaor que el cante en sí. Por el contrario, la "minoría entendida" aplaude más el cante y considera la voz como factor secundario. Siguiendo la teoría *minoritaria* a su extremo hay quien sostiene -cfr. "Obra Flamenca", de Ricardo Molina- que el cante no necesita siquiera ser cantado, que basta con que sea *dicho*. Para mí, "decir el cante" en vez de cantarlo suena a paradoja. Sin embargo, en la terminología flamenca actual tiene sentido. Creo que "decir el cante" es restringirlo a recital de mínima ornamentación vocal.

Esta posición, como todos los extremos, peca de radicalismo e incompresión; se llega al grave error mayoritario que juzga la calidad del cantaor y del cante por la magnitud de la voz. Los puristas exagerados, defensores del "cante hablado" pecan por defecto, mientras que los admiradores del virtuosismo y de la cantidad vocal pecan por exceso. Los primeros desdeñan injustamente la voz; los segundos, la sobrevaloran superficialmente.

Yo diría que el cante jamás deber "ser dicho", sino "cantado".

El cante exige al cantaor unas cualidades vocálicas. En una palabra: "un cantaor redondo" -como se dice en el argot flamenco- debe reunir, además de voz *flamenca*, unas cualidades innatas del arte flamenco, es decir, "HABER NACIDO CANTAOR".

¿Qué es una "voz flamenca"? Un buen aficionado diría que es la voz que sabe sentir y expresar el cante en los cánones ya establecidos, que, no estando escritos, permanecen en la mente del flamenco.

¿Qué es una "voz cantaora"? Yo diría: es, simplemente, una voz flamenca. Podemos, por tanto, jugar con los dos términos, pero siempre entendiendo que las "voces flamencas" son "cantaoras", no "voces cantoras". Esto equivale a decir que "cantores" hay muchos, pero "cantaores", muy pocos. La voz flamenca se define por numerosas cualidades de orden "tímbrico, emocional, cromático". Pienso que la voz flamenca ha de tener, ante todo, un timbre viril.

Resulta difícil hacer una clasificación completa de las voces que registra la historia flamenca -muchas de ellas son admitidas a través de la "tradición oral"- pero en sus dos escasos siglos de existencia, éstas son las diferentes voces:

- AFILLA: ronca, rozada y recia.
- REDONDA: dulce, pastosa y viril.
- NATURAL: voz de pecho, gitana, mezcla de la afillá y redonda.
- FÁCIL: fuerte, fácil, flexible y fresca.



-FALSETE: voz de cabeza y nariz; propia para los floreos y arabescos, no flamenca.

## PRAXIS.

### "CANTES EN COMPAS DE AMALGAMA".

a) SEGUIRIYAS. Siempre he pensado que para hablar o escribir sobre la seguriya, sería preciso la inspiración del poeta, el juicio del filósofo y la sublimidad del músico. Y en la seguriya sería mejor cantar que hablar. Llorando por este cante, quedaría narrado el problema árduo, difícil y enigmático que engloba el origen, la etimología y la expresividad de la seguriya. Hablo como cantaor, porque ella es el cante fundamental de mi vida, junto con las tonás. El gran poeta Manuel Machado dijo que la seguriya era el quinto extracto de un poema dramático. Creo que cuando suena la guitarra "por seguriyas" si no hay dolor, patetismo y lamento ante lo vital, lo irracional, lucha ante la problemática de la vida. .. en el cantaor, no habría tal cante de seguriyas. Estas significan, para mí, el sumum del cante gitano-andaluz.

Aún más. si se diera la posibilidad de perder este cante, habría muerto el "cante jondo". Jamás olvidaré las palabras de un buen estudioso del flamenco, Francisco de la Brecha, "En la seguriya -comentaba- hay que llorar. Por Soleá, se puede decir ¡Olé!, incluso hacer palmas; pero en la seguriya, las dos cosas sobran. Ricardo Molina comentó así el cante de la seguriya: "...La seguriya constituye la cumbre de la inspiración flamenca, el clímax, el absoluto trágico. En una palabra: la seguriya es grito desesperado y existencial del hombre inmerso en cuerpo y alma en situaciones límite, esto es, en callejones sin salida que son la muerte, el amor, el dolor y la culpa".

Vale la pena traer aquí las palabras del poeta jerezano Manuel Ríos Ruiz: "Cantar por seguriyas es fundamental. En la seguriya se culminan o se descalabran todas las voces. La seguriya significa para quien bien la ejecuta, la mayor satisfacción que puede alcanzar un cantaor flamenco. Es la seguriya un cante de condensación, donde se dan cita todos los melos y tonos flamenco. Es por ello difícil de matizar y sobre todo de rematar con éxito".

Para nombrar este cante, existen varios vocablos en el flamenco: seguriya, siguriya, segeriya y sigiriya. Todos estos nombres no son más que una corrupción de la manera de hablar los cantaores. Y tanto un término como otro proceden de la palabra castellana "Seguidilla" o "coplas de seguida", puesto que cuando llegan los gitanos a España (¿1417, 1427, 1440?) se empleaba ya el término seguidilla, y ellos, acostumbrados a oír este vocablo, lo adaptaron a su fonética.

Se cree que la forma estrófica de las seguriyas -endechas y trísticos tienen su origen en algunas jarchas mozárabes del siglo XI. Esta opinión -a mi juicio- tiene un valor más erudito que el flamenco, ya que la *seguriya gitana* no aparece hasta el último tercio del siglo XVIII.

Hay opiniones que sostienen que los cantos orientales y sinagogaes han servi-



do de eslabón a las seguiriyas; teoría no muy arbitraria, aunque el Profesor García Matos niegue toda similitud del flamenco con los cantos orientales.

Desde el punto, de vista flamenco, las seguiriyas -hablo como cantaor tienen su fundamento y raíz en las tonás. Esto lo vemos en las seguiriyas primitivas (El Planeta, El Finillo, El Colorao, Los Caganchos, etc.), las cuales llevan "aire" de tonás. Tanto es así que seguiriyas y tonás pueden ser interpretadas simultáneamente. Yo acostumbro rematar una tanda de seguiriyas por toná. Y tanto la seguriya como la toná son cantes *eminentemente gitanos*. Según datos, hasta avanzando el siglo XIX se hablaba de toná y no de seguiriyas.

En esta misma línea está José Blas Vega. Este es su pensamiento: "...De las tonás se derivaron algunos de los más significativos estilos del flamenco, entre ellos la seguriya dentro de ese periodo de formación en que la guitarra se acopló al cante. Debieron influir muy poderosamente las tonás por cuanto de carácter de musicalidad llevan intrínsecas las seguiriyas".

La denominación de seguiriyas se generaliza "a compás" de su alejamiento de las tonás; y esto ocurre a partir de mediados del siglo XIX por obra y gracia de los seguriyeros de los Puertos, Cádiz, Jerez y Triana.

Literariamente consideradas, las seguiriyas se cristalizan en el mismo tipo de estrofa que la seguidilla castellana. Ahora bien, para componer una seguriya no es necesario guardar un riguroso sistema de versificación, ya que en el flamenco vale más, mejor dicho, *predomina* el concepto que el principio métrico. Una seguriya -ya lo hemos dicho- está formada por estrofas de cuatro versos: los impares, de siete sílabas, y los pares, de cinco:

"DICE MI COMPAÑERA  
QUE NO LA QUIERO,  
CUADO MIRO SU CARA  
YO EL SENTIO PIERDO  
(Seguriya atribuída a la  
cantaora María Borríco (s.XIX).

Esta estrofa tiene la misma forma métrica que la seguidilla de Lope de Vega (siglo XVII):

"LAVARAME EN EL TAJO  
MUERTA DE RISA,  
QUE LA ARENA EN LOS DEDOS  
ME HACE COSQUILLAS".

Una seguriya -ya se ha comentado- está hecha así:

Cuatro versos, los dos primeros y último, por lo general, HEXASILABOS y el tercero ENDECASILABO dividido en hemistiquios de CINCO y SEIS sílabas.

Las seguiriyas se suelen rematar por un cante de una musicalidad especial :SIGUIRIYA CABAL. Este remate sirve para la siguriya y la serrana. La *cabal* es un alarde de saber cantar "por derecho", debido a las dificultades que tiene su



interpretación, ya que del tono en que se esté cantando hay que pasarse al dominante (tono de "RE"), y terminar todos los tercios de este cante en este último tono. Este tipo de cante es atribuido a Silverio, cantaor enciclopédico, quien lo recogió de su maestro El Fillo.

Las seguiriyas llevan "compás de amalgama": es decir, "*compás compuesto*" 3x4, 6x8. En un primer momento, la siguiiya aparece, como otros cantes en un compás vago, difícil y bailable. "Después, la originalidad y creación del cantaor flamenco, haciéndola suya, presta a este cante una forma expresiva personal y característica que, como todo estilo flamenco, requiere una parada, una expresión anímica y rítmica totalmente diferente", nos dice Manuel Cano en "La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco", pág. 180. Córdoba, 1986.

Musicalmente, para los alumnos que sepan música, las seguiriyas se tocan en "LA MAYOR", SI BEMOL", y, en ocasiones, en "RE MENOR" y "DO MAYOR", pero se resuelven siempre en "LA MAYOR".

Como anécdota curiosa, se les puede decir a los alumnos esto que yo

-Cantaor y docente- os ofrezco: "los cantes por seguiriyas que con mayor fidelidad (a la "tradición oral") se conservan son:

-Siguiriyas y cabales del Sr. Manuel Molina

-Siguiriya de El Marruco

-Siguiriya de cambio de Paco La Luz

-Siguiriyas y cabales de El Loco Mateo

-Siguiriya de Curro Frijones

-Siguiriyas de don Antonio Chacón

-Siguiriya de Manuel Torre

(ESCUELA DE JEREZ).

-Siguiriya primitiva de El Planeta

-Siguiriya primitiva de El Fillo

-Siguiriyas de Tomás el Nitri

-Siguiriya del Sr. Enrique Ortega

-Siguiriya de cambio de María Borrico

-Siguiriyas de Curro Durse

-Siguiriyas del Señor Enrique el Mellizo

(ESCUELA DE CADIZ y LOS PUERTOS)

-Siguiriyas primitivas de Triana

-Siguiriyas de Frasco El Colorao

-Siguiriya de Cagancho

-Siguiriyas y cabales de Silverio

-Siguiriyas de Tomás Pavón

-Siguiriyas de Pastora Pavón "Niña de los Peines".

(ESCUELA DE TRIANA/SEVILLA)

#### b) LIVIANAS.

Al buscar la génesis de cualquier cante, encontramos múltiples dificultades. Tal es el caso de la Liviana.

No tenemos más remedio que servirnos de la "tradición oral". Es el propio



Demófilo quien, al hablar de las Livianas, nos lleva a un callejón sin salida, y así leemos en el "Prólogo" de su "Colección de cantes flámencos" (Sevilla, 1881) que "...sin guitarra también se cantan las tonás y livianas, de las que sólo hemos podido escuchar dos o tres, y esto en voz baja, al cantaor Juanelo de Jerez". Y en la pág. 161 nos ofrece una relación de 26 Toná-livianas. Parece que estos cantes eran, literariamente, iguales. Y tanto las Livianas como las tonás, martinetes, nanas y debilas... se cantaban *sin guitarra*, y así se exigía en la convocatoria del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922.

En la desaparecida Revista "Flamenco" (Ceuta, agosto 1973) leemos:

"Cante netamente puro del Sur. claro y sencillo; no acusa influencia árabe o hebrea, y así sus "tercios" y trenos, desprovistos de melismas y bordaduras, habla directamente, con emoción ingenua, con la auténtica voz del campo andaluz. Porque, sobre todo, la Liviana originariamente es un cante campero, estoico en su esfuerzo. Sin acompañamiento de guitarra, fue su nacimiento en la garganta del campesino".

Puede pensarse también que fuera un "cante arriero" y que su nombre fuera tomado del "liviano", asno puntero y conductor de la recua.

Tal como se concibe en la actualidad, y gracias a Antonio Mairena, la Liviana nos dice mucho, más de lo que algunos aficionados creen. Siempre he obtenido muy buena acogida entre los auténticos aficionados, cuando he interpretado este antiguo y rancio cante.

La Liviana como forma estilística -cfr. "Temas Flamencos", pág. 19, de José Blas Vega -venía a ser antiguamente un elemento de preparación del cante. Y así ha sido siempre; en la actualidad, introductor de la Serrana". En esta misma línea está Hipólito Rosy en su "Teoría del cante jondo", pág. 200. Sin embargo, si comparamos la Liviana con la seguriya -hay quien piensa que procede de ésta- resulta un cante superficial. "La existencia histórica de las Livianas -cfr. "Mundo y formas del cante flamenco". pág. 233, de Ricardo Molina- debió de ser un "cante ad latera". Yo, como cantaor, considero a la Liviana como un cante de transición entre la seguriya y la serrana.

Musicalmente, la Liviana lleva el mismo compás que la seguriya: "COMPAS DE AMALGAMA (3X4, 6X8). Las letras de la Liviana están formadas por estrofas de cuatro versos de siete y cinco sílabas, con rima asonante en los pares; y sus temas son filosóficos, aunque menos trágicos y melancólicos que las seguriyas."

### c) SERRANAS.

Mucho se ha debatido el origen de la serrana, pero sin llegar a una conclusión firme y convincente. ¿Dónde nació -me pregunto- este cante largo y parsimonioso que, relajándose un poco, sigue el compás de la seguriya? Simples hipótesis es lo que tenemos. Los malagueños ponen su origen en Ronda, ciudad que gozó de efervescencia flamenca durante la primera mitad del siglo XIX. En Huelva se defiende que son oriundas de las sierras de Aracena y Aroche, y porque sus mejores intérpretes son de aquella tierra: Antonio Silva El Portugués cuyo cante ha llegado hasta nosotros a través de Antonio Rengel, y ambos inspirándose en Dolores La Parrala.



Serrana -dijo Ricardo Molina en "Mundo y formas del cante flamenco", pág. 326- puede ser vocablo del argot flamenco o gitano del siglo XIX. Si lo aceptamos como vocablo castellano alude sencillamente a una región natural (Sierra Morena), o a una comarca (cualquier sierra local: Ubrique, Ronda o Aracena)". Este destacado escritor dijo que nunca se habían cantado Serranas en Sierra Morena. Me parece una afirmación bastante gratuita.

Conocemos muy pocas grabaciones de este cante, aparte de las que hicieron Paco el de Montilla, El Mochuelo, Niño de la Isla, El Tenazas, Antonio Rengel y Pepe el de la Matrona, porque no fue un cante comercial.

Quizás haya sido José Luis Buendía -Profesor Universitario- el más profundo estudioso de la Serrana, de quien transcribimos estas palabras:

"...Este estilo de cante, tan próximo a otras áreas del folklore no estrictamente flamenco, tiene un a larga tradición literaria y cultural en nuestra historia peninsular, que se ha dado en llamar genéricamente literatura pastoril, y que, aunque ancla sus raíces en la más rancia tradición greco-latina, es en nuestra literatura y en nuestro folklore (sobre todo en las letras del cante flamenco) donde ha adquirido verdadera carta de naturaleza. Sin embargo, la práctica cotidiana del cante jondo actual, parece alejarse de esas raíces nutricias de la serrana. Difícilmente los intérpretes de hoy suelen ejecutar ese cante de tan asolerada textura. Difícil terreno el de precisar la cronología de un cante. Afinando mucho nuestras apreciaciones, solamente podemos inferir que en el segundo tercio del siglo XIX, ya se cantaba la Serrana de un modo más o menos sistemático y profesional. La Serrana se iría formando, como todos los cantes, a base de estratos sucesivos, de sedimentos culturales y ciegos impulsos humanos, latiendo ritmo de los corazones de sus ignotos primeros intérpretes".

También se ha admitido que la Serrana tuvo su origen en los cantos de los contrabandistas, que traficaban en su negocio por las costas mediterráneas del Sur. Estos contrabandistas solían esconderse en las cuevas de la serranía rondeña. Tal vez pueda aceptarse esta hipótesis, ya que sus letras hacen referencias, por lo general, a la vida de estos hombres.

La Serrana tiene idéntica forma literaria que la seguriya: estrofa de cuatro versos de *siete* sílabas los impares, y de *cinco* los pares.

Musicalmente, la Serrana tiene ecos de seguriyas, liviana y caña. La Serrana se toca en "MI", mientras que la seguriya - ya se ha dicho se toca en "LA". La Serrana suele llevar, como introducción, una liviana y se remata con un Macho/Cambio de María la Borrigo. Y por último, os diré que Antonio Ruiz Soler "ANTONIO" adaptó la Serrana al baile.

#### **d) AUDICIONES MUSICALES y COMENTARIOS**











## FOLKLORE

### LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Para atención han prestado los estudiosos a la "religiosidad popular" dentro del folklore y canto flamenco. Dado que existe relación entre el flamenco y la religiosidad es por lo que ha creído conveniente ofrecer en este "Exvoto ternario" unas visiones generales acerca de esta manifestación tan antigua como el flamenco. Motivación por estos temas me llevó a escribir mi libro "La religiosidad en el flamenco" que presente en el "XV Congreso de Actividades Flamencas en Sevilla" (1987). He podido comprobar en los alumnos de 2º y 3º un gran interés por conocer algo de esta manifestación popular que está dentro del folclore de España.

La religiosidad popular -cfr. "Exvotos de Andalucía", pág. 15- se expresa como fenómeno a través de las Hermandades y Cofradías, de las fiestas de flamenco (Fiesta de las Cruces, etc.), de las "promesas" y del mundo de "promesas y Exvotos". Pero aún se ha intentado su análisis. Las Cofradías y algunas fiestas han atraído la atención de algunos con enfoque antropológico, etnológico e histórico.

Siendo, sin embargo, se había hecho poca referencia al fenómeno religioso que, pasado de una situación de angustia o desesperación, lleva al fiel a proponer una "promesa" a los Santos, y a una "promesa" -"EXVOTO"- caso de enfermedad. Este fenómeno no pasó desapercibido en los escritores, solamente los escritores preocuparon del fenómeno popular religioso. Así Fernán Caballero, en "LA PROMESA", y que "EL EXVOTO" recogería el dolor, la enfermedad lo desesperado, o el dolor por un favor recibido ante la divinidad. Es otro escritor, Juan Valera, quien en sus artículos hace referencia a los "exvotos" exitosos.

a) **FOLKLORE:**  
- LA RELIGIOSIDAD POPULAR.

b) **FLAMENCO:**  
- LOS CAFES CANTANTES.  
- LOS TABLAOS FLAMENCOS.

c) **PRAXIS:**  
*CANTES EN COMPAS TERNARIO*  
- SOLEARES  
- POLO  
- CAÑA  
- BULERIAS  
- CANTIÑAS

d) **AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS:**  
Siempre andaluces tengan ideas claras de lo que ha sido, y sigue siendo, una constante en este pueblo. Digamos, en breves referencias, que fines del siglo IV post Christum gran parte de la Europa occidental no era cristiana todavía, y la cristianización fue un proceso que aún duró siglos. Se consideraba que los más recios eran justamente los pobladores de los campos, y así el término "pagano" ("paganus", hombre del pago) vino a ser sinónimo de idólatra o no cristiano. Fenómeno a tener en cuenta porque esta "religiosidad popular" estará siempre vinculada a las clases más pobres e incultas; después se extenderá a todas las capas sociales.

Los propagadores de la fe no renunciaron a ningún método en sus tareas: las







## FOLKLORE

### LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Poca atención han prestado los estudiosos a la "religiosidad popular" dentro del folklore y cante flamenco. Dado que existe relación entre el flamenco y la religiosidad, es por lo que he creído conveniente ofrecer, en esta "Unidad temática", unas nociones generales acerca de esta manifestación tan antigua como el hombre. Mi pasión por estos temas me llevó a escribir mi libro "La espiritualidad en el flamenco", que presenté en el "XV Congreso de Actividades Flamencas en Benalmádena (1987)". He podido comprobar en los alumnos de 8º y BUP un gran interés por conocer algo de esta manifestación popular que esta dentro del *ámbito del folklore*.

"La religiosidad popular -cfr. "Exvotos de Andalucía", pág. 15- expresada *colectivamente* a través de las Hermandades y Cofradías, de las fiestas de Semana Santa, las Cruces de Mayo, o las Romerías; e *individualmente*, por medio de "Promesas y Exvotos", no ha sido objeto de interés en cuanto a su descripción, y menos aún se ha intentado su análisis. Las Cofradías y algunas fiestas han atraído la atención de algunos con enfoques predominantemente artísticos e históricos".

Nada, sin embargo, se había hecho para acercarse al fenómeno religioso que, nacido de una situación de angustia o deseo, lleva al hombre a proponer una promesa a Dios, la Virgen o los Santos, y a una posterior ofrenda -"EXVOTO"- caso de cumplimiento de lo pedido por el ser sobrenatural. Sólo podemos afirmar que, aunque el hecho no pasó desapercibido en los escritores, solamente los escritores, costumbristas se preocuparon del fenómeno popular religioso. Así Fernán Caballero tituló uno de sus libros "LA PROMESA", y otro "EL EXVOTO", recogiendo de esta forma la actitud del pueblo ante el dolor, la enfermedad lo inesperado, o también el agradecimiento por un favor recibido ante la divinidad. Es otro escritor andaluz, Luis Montoto, quien en sus artículos hace referencia a los "exvotos" existentes en varios santuarios de Andalucía.

Podríamos decir, aunque duela reconocerlo, que la indiferencia por parte de los intelectuales, ante los fenómenos *sociales* y *culturales* del pueblo andaluz, ha sido la tónica dominante. Sólo cabe reseñar el interés de la Sociedad "EL FOLKLORE ANDALUZ" por estos problemas que revelan la trayectoria cultural y religiosa del pueblo andaluz. En la actualidad, existe un inesperado interés por estos fenómenos objeto de estudio por folklorista y flamencófilos.

Por este motivo, me ha parecido útil que nuestros alumnos andaluces tengan unas ideas claras de lo que ha sido, y sigue siéndolo, una constante en este pueblo. Digamos, en breves referencias, que fines del siglo.IV post Christum gran parte de la Europa occidental no era cristiana todavía, y la cristianización fue un proceso que aún duró siglos. Se consideraba que los más reacios eran justamente los pobladores de los campos, y así el término "pagano" ("paganus", hombre del "pago") vino a ser sinónimo de idólatra o no cristiano. Fenómeno a tener en cuenta porque esta "religiosidad popular" estará siempre vinculada a las clases más pobres e incultas; después se extenderá a todas las capas sociales.

Los propagadores de la fe no renunciaron a ningún método en sus tareas: las



destrucciones de templos, de imágenes de dioses, de árboles sagrados etc. fueron sistemáticas, unidas, según los hagiógrafos, a milagros que abrían los ojos a muchos de los resistentes. Pero también se dice que, a veces, la Iglesia fue más dúctil y que substituyó con cultos y devociones cristianas las antiguas devociones paganas.

Los autores protestantes y racionalistas llegaron a sostener que el culto a los Santos, los ritos de ciertas fiestas/festividades y algunas leyendas hagiográficas, eran simples adaptaciones del paganismo y la Iglesia Católica era heredera más de aquél que de enseñanzas de Cristo.

Estas referencias -no lo olviden los alumnos- tienen un poderoso eco de proyección social y festivo en la *religiosidad popular* en Andalucía. No se puede negar algunas adaptaciones, como la del día de Navidad para el Nacimiento de Cristo.

No se ha de creer -afirma Julio Caro Baroja- que todos los relatos hagiográficos tienen el mismo valor documental, ni se ha de negar que a los ritos de la Iglesia se pueden añadir algunas prácticas de sabor pagano. La cristianización del campo europeo fue mucho más sistemática e intrusa de lo que se supone al hacer énfasis sobre estos hechos. Por muy fuertes que fueran las tradiciones paganas del paganismo clásico greco-latino, del galo-romano, del germánico o el hispano-romano, la presión que se ejerció sobre las masas desde el siglo IV hasta ya muy entrada la Edad Media, hizo que, de un lado, se desarrollaran vigorosos todos los elementos de que constaba el cristianismo sistemáticamente organizado con sus ritos, sus reglas morales, sus partes narrativas y sus partes dogmáticas, mientras que de todo aquello que podía oler a creencia o práctica pagana se hallaba condenada de continuo por los cánones conciliares y otras leyes, no sólo religiosas sino también civiles.

Si el cristianismo se convirtió así en una religión con mayúscula, el paganismo perdió fuerza y autoridad y quedó relegado a un rincón de la conciencia. Lo que aún existe en el fondo de los campos de Andalucía, es una clara y fehaciente muestra, no es tanto una "supervivencia" de viejos sistemas religiosos, como una serie de nociones que pueden vivir adheridas al cristianismo o enfrentadas a él sin que, por fuerza, dependan de un mundo religioso pagano correspondiente a una sociedad desaparecida. La capacidad del campesino para dar a sus ritos, fiestas y actividades un aire que puede parecer "pagano" a ojos de un asceta, de un severo moralista o de un místico, es más bien *funcional* que de orígenes históricos relacionados con la idea de supervivencia de cultos griegos, romanos, etc..

## EL HOMBRE Y LO SOBRENATURAL.

Max Scheler -cfr. "Revista de Occidente" Madrid, 1940 -publicó un artículo- de "De lo eterno en el hombre" -y nos dijo:"... Siempre que el hombre se siente removido y conmovido hasta en su último fondo por cualquier cosa, sea por el placer o el dolor, no puede huir esa hora sin que levante sus ojos interiores, espirituales, a *lo eterno* y a *lo absoluto* y lo anhele en voz alta o baja, secretamente o en la forma de un grito aunque sea inarticulado. Pues en la totalidad indivisa de la persona y en el núcleo de la persona humana reside en lo más profundo de nosotros aquel maravilloso resorte en circunstancias usuales y regulares *inadvertido* y *desatendi-*



do la mayoría de las veces, que siempre actúa constantemente para elevarnos a lo divino, por encima de nosotros mismos y más allá de todo lo finito.

Con estas palabras nos ha dejado Max Scheler una de las mejores descripciones modernas de la esencia de lo religioso, y nos demuestra el porqué existe una "Filosofía de la religión". Sostengo que el "fenómeno religioso" es inherente e inmanente al ser humano, y que en muchos cantes flamencos también aparece. El hombre no debe perder de vista esa realidad que, a través de la historia del hombre en su totalidad, siente cuando se apaga el ruido de los negocios y de las distracciones, que agitan la superficie de nuestra vida consciente.

El hombre se ve conectado necesariamente con "algo" que lo trasciende, que lo atrae irresistiblemente, y de lo que no puede prescindir. Esta atracción de "algo absoluto y eterno" nunca la experimenta el hombre tan irresistiblemente, en vivencias tan íntimas y totales, como cuando toma una actitud religiosa.

"El filósofo -cfr. "Filosofía de la religión", pág. 14, de Ismael Quiles- que especula sobre la divinidad, o el historiador de las religiones que cataloga las manifestaciones religiosas de los hombres, y aún el psicólogo que procura describir, medir y prever los procesos psicológicos de las vivencias religiosas, nunca están ontológicamente tan cerca de lo eterno y lo absoluto, que parece atraer constantemente a la humanidad, como el santo y, en general, el hombre cuando está bajo el influjo de la experiencia religiosa".

Este fenómeno es una constante histórica en el pueblo andaluz, que suele interpretar "su religiosidad" de una forma peculiar y distintiva. Así se explican los fenómenos folklóricos de la Navidad y de la Semana Santa.

Esto es de suma importancia que lo conozcan y comprendan nuestros escolares andaluces. Y hacerles ver que "la religiosidad popular" forma parte del acervo cultural del pueblo andaluz; como sucede con el flamenco.

El hombre conoce que su vida está sujeta a unas regularidades que la conforma en un ciclo invariablemente proyectado desde el nacimiento a la muerte. Sabe que este curso normal se ve alterado -con frecuencia- por la enfermedad, el accidente y otras causas externas consideradas ajenas a su voluntad y cuyo desarrollo puede ser alterado por Dios y los seres ultraterrestres. El hombre reconoce y acepta la omnipotencia divina, que todo lo puede. Por ello, éste realiza una serie de actos encaminados a agradar a la divinidad, capaz de desequilibrar, en cualquier momento, el orden biológico, social o físico.

La "religiosidad popular" surge en la base de tradiciones religiosas aborígenes, seleccionadas a través del tiempo por factores como el medio físico, el nivel tecnológico, la organización social, la estructura de poder y los mecanismos de dominación. Una tendencia muy clara de "religiosidad popular" deriva hacia la magia o superstición.

La "religiosidad popular" proporciona una cosmovisión y un sentido de la vida, dando explicación al sufrimiento y al mal. En ocasiones, esta religiosidad aglutina movimientos insurreccionales o movimientos populares de los llamados milenaristas. Si algún profesor quiere ampliar estos conceptos puede consultar la obra de Nicolau Bakker "Romerías: interrogantes a partir de una encuesta". Edic. "Sígueme". Salamanca, 1976.



El tema de la "religiosidad popular" ha preocupado no sólo a parte de la Iglesia, sino también a científicos, sociólogos, etc. Para intentar comprender este *tipo de religión de masas campesinas y urbanas* que participando de ritos -cfr. "Exvotos de Andalucía", pág. 27- y creencias básicamente iguales y con una moral inspirada en creencias cristianas, difieren grandemente en cuanto a la valoración de los principios, la selección y recreación de los ritos y la adaptación de las normas.

De este tipo de "religiosidad popular" participan millones de cristianos, repartidos en todas las clases sociales. La "religiosidad popular" está muy manifestada y patente en múltiples santuarios, templos, ermitas y capillas.

Para la exposición de este tema, cada profesor podría explicar a sus alumnos la historia de la ciudad, pueblo o villa donde esté ubicado, el centro educativo. Sería muy conveniente explicar un poco, siquiera, acerca de las supersticiones populares andaluzas. La superstición es tan antigua como el hombre. La superstición aparece, ora mezclada, ora relacionada, con todo el saber del pueblo y principalmente con el "saber antiguo o tradicional"; es decir, allí donde se encuentre una manifestación natural y genuina del pueblo, expresada bajo cualquier forma, sea en coplas, refranes, cuentos, dichos, juegos, tradiciones, costumbres, etc. Allí se abriga la superstición. Y esta sola consideración, desarrollada y estudiada por personas competentes, basta para demostrar la importancia de las "supersticiones populares", que son una rama del FOLKLORE.

Sólo me resta decir que la "religiosidad popular" está representada en las canciones, tonadillas y coplas flamencas. Es un tema tan amplio que he pretendido solamente daros una orientación en el orden histórico y religioso dentro del campo folklórico.

## FLAMENCO

### LOS CAFES CANTANTES

Causa pena saber que el flamenco (Cante, Baile, Toque) no haya tenido *la valoración* que le corresponde dentro del panorama cultural de Andalucía. Es más triste aún, saber que los cronistas pasaron por alto la presencia de los "CAFES CANTANTES" que ocuparon durante una época, desde la mitad del siglo XIX hasta los años veinte del presente, un espacio destacado en la vida social y artística no sólo ya de Andalucía sino de España. Nos extraña mucho esa falta de referencias de los cronistas provinciales, atentos siempre a los cotidianos eventos.

Los Cafés Cantantes han sido injustamente olvidados. Sin embargo, en honor a la verdad histórica, diré que han existido algunas excepciones: J. Muñoz San Román ("Los Cafés Cantantes de Sevilla"); Nicolás Salas ("Sevilla, crónica del siglo XIX"), José María de Mena ("La Sevilla que se nos fue. Los Cafés Cantantes"), Francisco Bejarano Robles ("Cafés de Málaga"), y el recuerdo viviente de dos artistas flamencos: Fernando el de Triana ("Arte y artistas flamencos". Madrid, 1935) y Pepe el de la Matrona ("Recuerdos de un cantaor sevillano". Ed. Demófilo, 1975).



En la actualidad, el flamencólogo (sic) José Blas Vega ha publicado un interesante y precioso libro sobre este tema: "Los cafés cantantes de Sevilla". Madrid, 1987.

Los Cafés Cantantes tuvieron una importancia trascendental en la historia del cante, el baile y toque de guitarra andaluces. La historia flamenca nos dice que el cante llegó a su más brillante etapa de apogeo hacia la mitad del siglo XIX. Y este apogeo se desarrolla, precisamente, en los llamados "Cafés Cantantes", costumbre difundida por Silverio Fraconetti en Sevilla primero, en Andalucía y el resto de España después.

En el local cerrado, en el cuarto de "colmao" -escribe Manuel Ríos Ruiz en "Introducción al cante", pág. 55- con vino o aguardiente, mujeres y madrugada, parece que el cante flamenco adquirió pasión y esplendor. Pasión por los partidarios que se atrajo y esplendor por la cantidad de cantaores que surgieron. Las opiniones sobre la verdadera significación de los Cafés Cantantes oscilan del elogio más apasionado a la más apasionada repulsa. Autores hay que piensan que el Café Cantante fue la gran oportunidad para los cantes y los bailes gitano-andaluces para conquistar su más fructífera estimación. Otros, no obstante, rechazaron de plano el Café Cantante. Como siempre, todo es arma de doble filo.

Yo, cantaor, creo que el Café Cantante tuvo su parte *positiva* y *negativa*, su anverso y reverso. Porque hay que ser objetivos en la breve, pero profunda, historia del flamenco. Nuestros alumnos deben conocer qué significó el Café Cantante en el mundo flamenco. Es una forma más de adquirir conocimientos de nuestra "cultura Andaluza". Diré, pues, qué fue un "CAFE CANTANTE". Para ello, quiero servirme de la definición que Julián Pemartín nos ofrece en su libro "El Cante Flamenco. Guía Alfabética" (Madrid, 1966), porque -a mi juicio- es la más completa e idónea de cuantas se han escrito: "...Establecimiento público -cfr. Op. cit. pág. 23- en donde se servía café, vinos, licores y en donde se daban recitales de cante y baile. Los Cafés cantantes representan el lugar en que el cante, tras una primera época de exhibición restringida, aparecen ante un público numeroso. En ellos, pues, el cante deja de ser un arte minoritario para alcanzar difusión y arraigo popular".

Los Cafés Cantantes estaban instalados alrededor de un patrón general: un salón, lo más amplio posible y decorado con espejos y carteles de toros, en el que además de las sillas y mesas destinadas al público, se levantaba el tablao en donde actuaba el "cuadro flamenco". En los lados del salón solían instalarse palcos para los concurrentes adinerados, y en sitios colindantes, cuartos reservados para las juergas o comidas familiares.

Los Cafés Cantantes no surgieron -es lógico pensarlo- espontáneamente, sino como consecuencia de otras manifestaciones populares: "LOS SALONES DE BAILE". Así opina también José Blas Vega, serio y objetivo flamencólogo en su libro "Los cafés cantantes de Sevilla", donde leemos: "Para adentrarnos y figurarnos el ambiente de los cafés cantantes sevillanos, tenemos que detenernos primero en sus más inmediatos antecedentes, los *salones de baile*, sobre los que existe un valioso y detallado relato de un testigo vivencial de ellos, el famoso barón Charles Davillier, uno de los viajeros románticos que se interesó por las costum-



bres andaluzas y españolas, reflejándolas con acertada visión, junto a otro, enamorado de nuestro país, el magnífico dibujante Gustavo Doré”.

Para mí, el Café Cantante tuvo una importancia capital en la “regulación social” de los artistas flamencos, sobre todo del cantaor, ya que éste, al practicar el cante con continuidad, fue adquiriendo y labrándose un oficio y un desarrollo de facultades, un interés de superación de cara a la competencia, con deseos de llegar a hacerse figura, puesto que cobraba más el que mejor cantaba. El dinero, pues, entró abiertamente en funciones; y se cotizaban los buenos cantes.

Todo cantaor buscaba en sus adentros los más rancios y radicales sonidos.

Era, pues, un gran estímulo. Pero, no obstante, el afán de individualismo, de superación, se *LIMITO* el cante, se crearon “ESCUELAS”, se impusieron “ECOS” que todavía no han sido superados. Podríamos decir -es una opinión subjetiva- que la época de los Cafés Cantantes es la “EPOCA DE ORO” del cante flamenco.

El Café Cantante logró realzar no poco al cantaor en el plano social y luego ofrecerle -afirma Ricardo Molina en “Obra Flamenca”, pág. 20- una especie de cátedra influyente cual fue el pequeño escenario del café. A partir de este tiempo, el folklore andaluz neto (el derivado del fandango, las malagueñas, rondeñas, alegrías de Cádiz, etc.) recibió el mágico influjo de los cantes gitanos: Soleares, Seguiriyas, Tangos y Tonás”. Puestos a hacer un balance sobre los Cafés Cantantes, tal vez los beneficios pesen más que los perjuicios. La importancia de los Cafés Cantantes -por su carácter expresivo, por su forma y funciones- aclara el Profesor García Matos en “Archivo del Cante Flamenco”, fue muy importante.

Las formas flamencas gitano-andaluzas va a encontrar un inmejorable medio de difusión, *el único de aquella época* (1842) :EL CAFE CANTANTE. Las primeras noticias sobre el Café Cantante nos las proporciona don Antonio Machado y Alvarez “Demófilo” quien arremete contra él, en favor de la “pureza del cante”. Se dice y afirma, pero sin fundamento histórico, que el *cante gitano* estaba recluido en su ambiente natural: el hogar gitano, el rancho o campamento nómada, la taberna o venta suburbana, la fiesta exótica, el acontecimiento tribal (la boda, el nacimiento, la muerte). A finales del siglo XIX surgen los primeros intérpretes profesionales gitanos, cuyos nombres y fama se han conservado por tradición. Y tras ellos, comienza a conocerse nombres de cantaores payos: Silverio Franconetti, don Antonio Chacón, etc...

Al nacer el Café Cantante, surge la competencia entre cantes agitanados y “cantes puros de Andalucía”. Los *cantes gitanos* -escribe Pedro Camacho Galindo en “Los payos también cantan flamenco”, pág. 69- se van endulzando, es decir, regresan a sus moldes primitivos; los andaluces se van *agitanando*, esto es, se van enriqueciendo con giros ornamentales de procedencia gitana. Fue, por tanto, un gran invento el Café Cantante, aunque Demófilo -como se ha dicho- pensara lo contrario.

En el “Prólogo” que pone a su libro “Colección de cantes flamencos” (Sevilla, 1881), dice: “Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose gachonales, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género



mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamenco, como sinónimo de gitano, que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos”.

Bajo mi punto de vista, don Antonio Machado y Alvarez reaccionó con demasiada pasión, y guiado por un ferviente deseo de conservación del llamada y defendido por él “CANTE GITANO”. Considero a Machado como hombre muy exigente en materia flamenca. Se dejó influir demasiado por Juanelo de Jerez, cantaor gitano.

Pero también opino que don Antonio se equivocó, porque con el Café Cantante el cante se enriqueció y, además, llegó a todas las clases sociales. Es verdad -así lo opinamos por experiencia en festivales y recitales- que muchos irían al Café por simple curiosidad, sin interesarle lo más mínimo el cante; pero otros, no, Y ocurriría lo que me ha pasado en los recitales: algunos *indiferentes*, se volvieron al cante. Sobre estas experiencias, podría escribir algunas páginas. Aquí, sólo las refiero en analogía con las palabras del “Padre de la Flamencología” :DEMOFILO, El mismo nos ofrece una perfecta radiografía de los variados tipos de personas que acudían al Café Cantante. El, con su íntimo amigo don Francisco Rodríguez Marín, frecuentó los “Cafés Cantantes” de Sevilla, de manera especial el de Silverio.

A título de curiosidad, ofrezco a los escolares el nombre de algunos “Cafés Cantantes” que existieron en España:

SEVILLA: Café de los Lombardos, Café del Burrero, Café de Silverio, Café Filarmónico, Gran Café Suizo, Café de los Cagajones, Café de Arenal, Café Sevillano, Café Alegría, etc.

MALAGA: Café del Turco, Café Chinitas, Café de las Siete Revueltas, Café de La Loba, Café España, Café El Gallo, etc.

CADIZ: Café La Jardinera, Café la Filipina, Café del Peregil.

JEREZ: Café del Conde, Café de La Vera Cruz, Café La Primera de Jerez, Café de Caviedes, Café de Junquera, Café Palenque...

MADRID: Café del Gato, Café de Naranjero, Café Fornos, Café Los Gabrieles, Café Plaza de la Cebada, Café de la Marina. Café de Villa Rosa, Café El Imperial, Café La Encomienda.

CORDOBA: Café del Gran Capitán

BARCELONA: Café de Muquet

CARTAGENA: Café del Sol, Café Tranvía, Café de La Glorieta, Café La Bombilla..

LA UNION: Café Posada del Rojo el Alpargatero.

## TABLAOS FLAMENCOS

“El cante verdadero, el *CANTE PARA ESCUCHAR* no tiene sitio, dijo bien Julián Pemartín en “El Cante Flamenco. Guía Alfabética”. pág. 154, por carencia absoluta de las condiciones comunicativas, que le son consustanciales”.

Es natural que, expuesta la trayectoria de los Cafés Cantantes, ahora los escolares sepan algo de los “Tablaos Flamencos”, puesto que han sido dos manifestaciones *sociales y artísticas* de gran importancia en la historia flamenca. Durante



una larga época, el cante fue salvaje y rudo, pero siempre fue exponente de la "vivencia cantaora" de Andalucía. A esta tierra no le quedó otro remedio que cantar, tal así que ha sido "la razón vital e histórica" de Andalucía. Todo se canta en Andalucía, como muy bien lo dijo Manuel Machado:

"NO HAY PENILLA NI ALEGRIA  
QUE SE QUEDE SIN CANTAR.  
Y POR ESO HAY MAS CANTARES  
QUE GOTAS DE AGUA EN EL MAR  
Y ARENA EN LOS ARENALES "(Cante Hondo, 1912).

Parece -según datos históricos, que el cante estaba reducido herméticamente a unas cuantas familias de la Baja Andalucía. El gran Silverio se esforzó por sacarlo de la oscuridad y de la taberna. Pretendía darle el sitio que merece. Pienso que Silverio fue un visionario de la aportación cultural, social, política, moral y artística de los estilos flamencos.

Sin embargo -como ya os he dicho- Demófilo no estaba de acuerdo con la medida y decisión de Silverio Franconetti, por creer que sacarlo de su ambiente era firmar su muerte y desaparición. Pero Demófilo, afortunadamente, se equivocó. El cante siguió su rumbo y su trayectoria, y era natural que esta manifestación artística no quedara encerrada. Y así, hacia el año 1842, apareció el Café Cantante. Pero al comienzo del presente siglo, empiezan los Cafés Cantantes a perder calidad y se decreta su clausura.

Es conveniente saber -aunque alguien discrepe- que la decadencia del Café Cantante trajo consigo la *decadencia del flamenco* y la penuria de artistas, en tanto con la aparición del "Tablao Flamenco" vuelve a florecer, y frente a la pobreza de artistas aparece, quizás, una plétora de buenos artistas flamencos: CANTE, BAILE, TOQUE.

Al cerrarse el "Café Cantante", los aficionados se ven obligados a reunirse en las "ventas y colmaos", que eran una habitación interior en los establecimientos de bebidas. Muy corta vida tuvieron los "colmaos": desde los años veinte hasta finales del treinta.

Hacia el año 1940 aparecen los "TABLAOS", semejantes al "Café Cantante", pero más, caros. Los Tablaos han sido siempre espada de doble filo; dada flamenólogo los enfoca a su manera. Se dice que el turismo fue uno de los elementos -entre otros- de promoción de los tablaos.

Y ¿QUE ES UN TABLAO? Os preguntarán los alumnos. Les diremos, en primer lugar, que es una palabra apocopada de "tablado": suelo del escenario de un teatro. Por extensión, cualquier local público donde actúa un "Cuadro Flamenco". Personalmente, pienso que el "Tablao" ha tenido gran importancia, porque en él se han formado grandes figuras del ate flamenco. Por ello, resulta difícil y comprometedo el enjuiciamiento sobre los "Tablaos flamencos".

José Blas Vega -cfr. "Y A", 11-5-1986- escribió lo siguiente: "Hay que decir que ha habido tablaos buenos y malos. Yo creo que el tablao cumplió una función importante en una época en que el flamenco que se producía en teatro estaba



momificado, muy mezclado; no estaba muy definido. El teatro, en la forma en que se montaba hace treinta años, no daba lugar a un calor en el público ni a que un artista se emocionara y entrar en situación. El Tablao, y ése es su éxito, consigue un acercamiento a un público nuevo, a un público aficionado. Es el intermedio entre el teatro y la fiesta privada”.

En los Tablaos -según mi criterio- aparecen varios problemas sin solución. Unos de los más importantes es que la mayoría de los artistas, que allí trabaja, llevan consigo su atroz aburrimiento. Para ellos, la rutina de una noche tras otra, sólo es soportable como medio de sostener a su familia. El público que asiste a los Tablaos, por lo general, va por motivos meramente sociales y, en su inmensa mayoría, no entiende lo que está viendo. Por esa razón, los artistas cogen el camino más fácil y se entretienen con interpretaciones llenas de todo tipo de impurezas flamencas y con “un flamenco sin duende”. Las excepciones son -comúnmente- las de los artistas que trabajan ocasionalmente. De esto soy testigo personal.

Otro grave problema radica en la dirección de los Tablaos, que exige a los artistas el tipo de flamenco que cree que irá mejor al público.

Esto significa una sobredosis de rumbas, sensualidad, piernas, tipo, cuplés y todo lo que pueda llamarse “FLAMENCO COMERCIAL”. Ya Fernando el de Triana -cfr. “Arte y artistas flamenco” (1935) se quejaba de que semejante actitud ocurriera en el café cantante. El problema pues, se repite. Llegó un momento en que Madrid -por razones sociopolíticas se convirtió en la capital española del flamenco comercial. En muchos de sus Tablaos se intercambiaban los artistas sin inspiración Y lo más triste: la dirección del Tablao tenía siempre la razón. De esto, también soy testigo vidente. Por tal motivo -y otras razones- han desaparecido muchos tablaos flamencos no sólo en Madrid, sino en el resto de España.

Dado que en la actualidad existen tablaos flamencos, pienso que lo bueno sería que la actuales salas sevillanas, madrileñas, barcelonesas, malagueñas, etc. herederas de aquellos primitivos cafés cantantes, se nutriesen de auténticos maestros del Cante, Baile y Toque Flamencos.

Y como en los viejos cafés cantantes -afirmaba Ricardo Molina en su “Obra Flamenca”. pág. 20- se exhibiera el mejor cante nativo, el viejo cante que añoraba Machado, nacido y desarrollado en la mágica atmósfera del hogar gitano y andaluz.

Lo mismo que hicimos con los Cafés Cantantes, aquí ofrezco a los discentes y docentes una breve lista de Tablaos Flamencos distribuidos en la geografía española:

MALAGA: La Gran Taberna Gitana, Venta de Emi Bonilla, Pagoda Gitana.

La Cañeta, La Cuadra, El Jaleo, El Jabegote, Canela Pura...

MADRID: Corral de la Morería, Arco de Cuchilleros, Zambra, Torres Bermejas, Cuevas de Nemesio, Los Canasteros, Las Brujas, Corral de la Pacheca, Cuevas de Nerja, Café de Chinitas...

SEVILLA: Los Gallos, La Cochera, El Arenal, Patio Sevillano..

BARCELONA: Los Tarantos, El Cordobés, Bodega del Toro..

GRANADA: Reina Mora, Los Tarantos, Jardines de Neptuno, Rey Chico..

CADIZ: El Tablao, Venta de Vargas, Venta La Perla...



También en el extranjero hay tablaos flamencos, en París (Caves de Grenade, El Patio y La Guitarra); en Londres (Antonio's Restaurant, The Acapulco y Trobadour); en Tokio/Japón/ (T. Flamenco); en Nueva York (Zambra y Chateau de Madrid), (Los Angeles (El Cid, Zorongo) y en San Francisco (Estados Unidos) está el Tablao "Casa de Madrid".

Sería muy interesante que un grupo de alumnos asistiera -en horas especiales- a una fiesta en un tablao. Así verían directamente el desarrollo de los variados estilos del cante, del baile y la guitarra.

## PRAXIS.

### "CANTES EN COMPAS TERNARIO"

- SOLEARES. - Como cantaor, yo diría que *el cante por soleá* es la columna vertebral del flamenco. En este cante es donde el cantaor se encuentra como tal. El tema de las Soleares o Soleá, que bajo esta doble titulación aparece, es de extremada delicadeza, ya que no tenemos datos *históricos apodícticos* que evidencien la certeza de tan excelso cante. Para vosotros, compañeros en la docencia, intentaré resumir mi estudio monográfico "LAS SOLEARES" inserto en mi libro "Cantes gitano-andaluces básicos" (Cádiz, 1987).

Las Soleares/Soleá constan de tres versos octosílabos romanceados con rima asonante o consonante, cantados por la música cuyo nombre es debido a una mujer -según la tradición- llamada Soledad, y no a su melancólica tristeza. Las soleares propiamente dichas, llamadas "tercetos" en Osuna, corresponden a las triadas gallegas apellidadas también ruadas; y por algunos, tercetos. Estas soledades de tres versos reciben el nombre de "Coplas de Jaleo", y son, como las ruadas, las sevillanas y aún las seguiriyas gitanas o flamencas bailables (Demófilo).

Este llegó a pensar si debiera darse el nombre de soledades a los tercetos gallegos o andaluces, cuya letra fuera melancólica y triste, y el de ruadas y coplas de jaleo a las de tres versos andaluzas y gallegas, cuando su letra es levante melancólica, y se destinan especialmente para acompañar el baile. En este caso la palabra *jaleo* recobraría la verdadera significación que tiene en andaluz, que es animación y vida, y la palabra soledad quedaría reservada para esas canciones tristes que hoy andan confundidas con las soledades, por más que entre los cantaores se designen con un mismo nombre unas y otras coplas y otras músicas.

Como puede observarse, hay confusión dentro del género de las soleares, tanto en la música como en la letra. Puede que las soleares, agachonándose, se hicieran "Saudades" en Portugal o "Ruadas" en Galicia, pero como cosas distintas son fáciles de distinguir.

Fue otro Machado, MANUEL, profundo conocedor y sentidor del cante jondo, quien nos describió así la SOLEA:

"CANTO DE SOLEARES  
HONDO CANTAR DEL CORAZON,  
HONDO CANTAR.



REINA DE LOS CANTSARES.  
 MADRE DEL CANTE POPULAR.  
 LLORA TU SON,  
 COPLA SIN PAR.  
 Y EN MI VACIO CORAZON  
 SE OYO SONAR  
 EL "DE PROFUNDIS" DEL BORBON...  
 LLORA CANTAR..."

La Soleá es, quizá, la expresión más acabada del alma popular de Andalucía, la que mejor define el sentimiento del pueblo andaluz, porque este cante, como el pueblo andaluz, aún encerrando todos los sufrimientos, rara vez llora, por ser demasiado altivo y orgulloso para las lágrimas. Admitirá -como dice García Durán Muñoz en "Andalucía y su cante" pág. 148- el llanto de la venganza, del odio o del recuerdo pero no el débil llanto del sufrimiento pasivo.

Por eso, la Soleá es el cante de hombres fuertes y de mujeres bravías, llanto en el que caben desde la confesión humana de una caída que parece natural, como decía la famosa Soleá de Mercedes la Serneta:

"ME ACUERDO DE CUANDO PUSE  
 SOBRE TU CARA LA MIA,  
 Y SUSPIRANDO TE DIJE:  
 SERRANO, YA ESTOY PERDIA:"

hasta los desplantes bravíos de aquella hembra de navaja y desafío que se llamó La Andonda.

Ricardo Molina toma las palabras del romanista Karl Vosler para decirnos que el origen de la palabra "Soleá, Solear y Soleares, está tomada del vocablo castellano "SOLEDAD", y que este término procede, a su vez, de los nombres "Soidade, Soedade, Suidade" de la lengua gallego-portuguesa. Me parece -como estudioso- que el tener *parentesco* no demuestra que se deriva de ella; no es Galicia ni Portugal las que influyen en Andalucía. La difusión de la palabra "Soleá" tuvo lugar en el siglo XIX, pero en el XVIII ya es popular este nombre por la devoción del pueblo andaluz a la Virgen María, bajo la advocación de "Nuestra Señora de la Soledad". El tema de "Las Soledades" aparece en los siglos XVI y XVII en muchos poetas, sobre todo en Luis de Góngora. Se cree que ya en esta época existían "Cantos de soledades" que, aunque relacionadas líricamente con las "Soidades", nada tienen que ver con las "Soleares flamencas".

El origen de la palabra "soledad" podría estar relacionada con "Solere, solearis, o el verbo "solor". Hay una frase latina que dice "laborem cantu solari": aliviar el trabajo con el canto/cantando, ¿no podría tener alguna relación con la forma de trabajar los campesinos andaluces?

En este sentido, Manuel Ríos Ruiz -cfr. "Introducción al cante", pág. 71- escribe: "Creemos que la palabra "soleá" no procede de Soledad: primero, porque es un canto de diálogo, con muchos cantes jondos, y segundo porque consideramos



al “cante por soleá” nacido de la copla o trovo improvisado en los tajos de los campos andaluces, entre cuadrillas de gitanos escaldadores de trigo o careadores de aceitunas, a pleno sol. “Cantar por soleá” puede proceder de ese cantar al sol de los gitanos en el campo, hasta cristalizar, al ser ejecutadas por los profesionales, en lo que actualmente es: un cante con una variadísima gama de matices, entre los que destacan los aires jerezanos, de Cádiz, etc...

Una pregunta, difícil de resolver, sería ésta: ¿Cómo llegó este cante al árbol flamenco, cante que, a su vez, arrastró al Polo, Caña, Cantiñas, etc...? Para mí -cantor- es un misterio.

Sin embargo, Ricardo Molina cfr. “Mundo y formas del cante flamenco”, afirma que la Soleá ha surgido probablemente de algún *cante gitano*, para bailar en el primer tercio del siglo XIX, pues mientras más antiguas son, más *ligero y bailable* es su compás. “Pero -repetimos- con certeza no sabemos nada.

Manuel Cano -Profesor y Concertista de guitarra- aporta una teoría muy interesante que, por su interés, transcribo... Tal y como venimos desarrollando un estudio musical para la guitarra de cada uno de estos estilos, podemos partir de la “Soleá” que como *aire popular de Andalucía*, nos deja transcrita para guitarra de concierto, el gran guitarrista D. Julián Arcas. La importancia de esta composición la encontramos por ser ejecutada por los guitarristas de la época. Del estudio de esta soleá de Julián Arcas. con la novedad de estar incluida en el tono de RE menor, con la secta cuerda afinada en tono de RE, todo bajo un compás de 3X4 rígido y corrido, deducimos que es una obra orientada hacia la guitarra solista, siendo, por tanto, *la guitarra la única protagonista en el desarrollo de este estilo flamenco*”.

Hay, pues, muchas opiniones: en el flamenco hay pocas cosas apodícticas.

Y así, autores sostienen que la soleá está basada en el Polo; José Carlos de Luna -cfr. “De cante grande y cante chico”- por su parte, la hace derivar de la Caña. Otros creen que fue el Jaleo la base de la soleá: en tanto que otros estudiosos piensan que fueron los “cantes festeros” los generadores del “cante por soleá”.

Se ha dicho, asimismo, que antes de la aparición de la “Soleá de Triana” -segunda mitad del siglo XIX- ya existía este cante en los hogares gitanos de la Baja Andalucía. Es una simple hipótesis basada en la obra de Cervantes, donde se perfilan soleares, no de tres versos, sino formando parte de quintillas.

Literariamente consideradas, las soleares están formadas por estrofas de tres o cuatro versos, en rima asonante/ consonante. En las soleares de cuatro versos, van rimando los pares; en las de tres, los impares.

Las coplas que llevan cuatro versos, suelen llamarse “SOLEA GRANDE”; y las de tres versos “SOLEA CORTA”. Si la soleá de tres versos tiene el primero con tres o cuatro sílabas, recibe el nombre de “SOLEARIYA”.

Musicalmente analizadas, las soleares van en el llamado “COMPAS TERNARIO”, escribiéndose indistintamente en “TRES POR CUATRO” (3X4) o “TRES POR OCHO” (3X8).

Ahora bien, como los artistas flamencos no sabemos -por lo general, música, acostumbramos a medir/ “llevar” el compás de la soleá de la siguiente forma:

Uno, dos y tres

cuatro, y cinco y Seis



siete y Ocho  
nueve y Diez (Uno.... dos).

Los números en mayúscula indican las "partes fuertes". Los que van entre paréntesis, los *silencios*.

La soleá -debo añadir- considerada bajo el aspecto musical y literario, es "UNA", pero ofrece matices diferenciadores debido al lugar geográfico donde se desarrolla. Y así, podríamos establecer el siguiente esquema geográfico de la soleá o soleares:

TRIANA: La Andonda, Silverio, Los Caganchos, Ramón el Ollero...

Cádiz: Paquirri el Guanté, Enrique el Mellizo..

Jerez: Juan Moreno "Juaniquí", Manuel Torre, Curro Frijones...

UTRERA: Mercedes Fernández Vargas "La Serneta"...

ALCALA: Joaquín el de la Paula.

CORDOBA: Ramón el Ollero, Manuel Moreno "Juanero el Feo", Ricardo Moreno Mondéjar "Onofre", Media Oreja....

- POLO.- Si alguien intentara saber el *origen real y cierto* de los variados estilos flamencos, se volvería loco. Esta incertidumbre no resta valor e interés al flamenco, porque ahí están "su realidad" musical y literaria. Vamos a exponer un cante poco conocido y mal tratado: POLO, que, como la Caña y otros estilos, lleva el artículo "el".

Desde siempre se ha considerado al Polo como uno de los cantes más antiguos. Arcadio Larrea Palacín -cfr. "El flamenco en su raíz", pág. 251- lo fecha en el 1774; y el llamado "Polo agitanado", en el 1779. Respeto la opinión del Sr. Larrea, pero la considero un tanto gratuita.

Tomás Andrade de Silva -cfr. "Antología del cante flamenco" (1954) habla así del Polo: "Uno de los cantes jondos que más se han perdido, y cuya genealogía es difícil de concretar, es el Polo. Raros son hoy los cantarores que conocen este estilo. Seguramente fue don Antonio Chacón el último especialista de este estilo. Las raíces del Polo se remontan a los más antiguos orígenes del cante andaluz. Para buscar sus balbuceos hay que subir hasta los siglos en que se diseñaban y abocetaban los *romances cantados* y las *cantiñas para bailar*. De estas tonás y de la primitiva y rítmica soleá de baile nació el Polo, cante viril y emotivo que tomó pronto carta de naturaleza como estilo".

Ignoramos el origen cierto de este cante que -según las investigaciones- es posible esté tomado de una canción bailable practicada en Andalucía a principios de siglo XVIII y generalizada en el siglo XIX. Ricardo Molina está en esta línea como puede comprobarse en su libro "Mundo y formas del cante flamenco" (Revista de Occidente, 1963).

Y José Blas Vega -cfr. "Temas flamencos". pág.25- está en esta corriente, al decir que las teorías destinadas a encontrarle un antecedente musical nos hablan de la existencia en el siglo XVII de la canción bailable titulada "Polo". También hay referencias de un Polo *musicalmente* más cultivado: Polo de Salón, que suponemos debió derivar hacia lo que encontramos en algunas óperas, como el "Polo de



Contrabandistas” , en los que también se nota una influencia eminentemente popular.

Resulta, pues, muy difícil llegar a un acuerdo sobre el origen y nacimiento de este cante. Y así, García Matos- -cfr. “Una historia del cante”. pág. 11- afirma que ya en el siglo XVIII se mencionaba el Polo, y para demostrarlo nos cita los versos de un entremés anónimo”

“SI QUISIERAS, CHARUPA MIA,  
YO TE ARRULLARA Y TE CHAMARIA,  
SI TU ME AMARAS, SERIA SOLO  
QUIEN TE TOCARA Y BAILARA EL POLO”.-

Quizás sea José Cadalso Vázquez el primero que mencione el “Polo flamenco” en sus “Cartas Marruecas”, Carta Séptima”, situándolo en el 1770.

Teóricos hay que atribuyen la invención de este cante a Tobalo (cantaor del siglo XIX) -otros lo niegan rotundamente- porque Estébanez Calderón en sus “Escenas Andaluzas” se refirió al “Polo tobalo”, pero sin citar para nada a aquel cantaor rondeño, sin embargo nombra al legendario Planeta “rey de los polos”, léase “Un baile en Triana”. Así es la historia flamenca: mientras Demófilo habla con frecuencia de Tobalo de Ronda, otros -no obstante- niegan la existencia del tal cantaor. Antonio y Manuel Machado -hijos de Demófilo- en su obra conjunta “La Lola se va a los Puertos”, llamaron a Tobalo “inventor de Polo”. La mayor dificultad radica en que carecemos *de registro sonoro* del Polo; las primeras grabaciones son recientes: 1954, Jacinto de Almadén lo graba para la primera “Antología del cante flamenco”, es posible que haya alguna grabación un poco antes.

Por el interés que ofrece la teoría de José Navarro sobre este cante, la transcribo literalmente: Se habla y se escribe mucho sobre el Polo, como si el Polo fuera un cante definido y concreto. ¿Dónde está este cante? ¿Dónde está ese Polo? ¿Es posible que se hable y escriba sobre un cante al que nadie conoce?. Creo que eso no es ley. Particularmente yo sería el primero en admitir el Polo como cante flamenco, si estuviera grabado en algún disco antiguo, o algún avalado cantaor lo cantara.

¿Existe o no existe el Polo como cante?. Es lo que vamos a intentar aclarar, y de una vez para siempre. Según mis conocimientos, el nombre del Polo en el flamenco sólo suena en el apodo de un legendario cantaor que se llamó Cristóbal Palmero. Por ser Cristóbal, lo llamaron Tobalo.

Sin que yo sepa lo apodaron “El Polo”. Del sobrenombre “Tobalo” y del apodo salió “Tobalo el Polo”. Pudo suceder que confundieran su cante con su apodo y llamaran Polo a lo que eran Soleares, porque Tobalo el Polo fue el primer cantaor de la Caña y Solerares (*afirmación gratuita y equivocada históricamente*). Los Machado titularon a Tobalo nada menos que “inventor del Polo”. ¿De qué Polo? Porque el único Polo del flamenco era Tobalo, y Tobalo no iba a inventar a sí mismo su nombre.

Cantes del Polo, sí; pero entendamos: Cantes de un cantaor que tenía por apodo “El Polo”.



Sólo desde el año 1954, nos vienen cantando y grabando un cante que pretenden que se acepte con el nombre del Polo. Este cante se grabó con las melodías que corresponden a la siguiente letra popular”

“*CARMONA TIENE UNA FUENTE  
CON CATORCE O QUINCE AÑOS;  
CON UN LETRERO QUE DICE:  
¡VIVA EL POLO DE....!*”

Unos dicen de “Tobalo”, y otros “Sevillano”. ¿En qué quedamos?.

Con el tiempo, los conocedores del cante advirtieron que se trataba de una variedad de la Caña. Pronto se supo que este cante era una variedad de la Caña que compuso Curro Dulce y que tiene grabado en discos los cantaores Aurelio Sellés, Pericón de Cádiz, donde aparece un impreso en su etiqueta: “Caña de Curro Dulce”.

Con el testimonio de mi inolvidable amigo Pepe Navarro, volvemos a lo dicho antes: incertidumbre absoluta sobre el origen del Polo. Pero el cante está aquí, en el frondoso árbol del flamenco; con una estructura *musical, tonal y rítmica* similar a las soleares, igual que la Caña. Se trata de un cante -hablo como intérprete- viril, majestuoso y difícil para interpretarlo en el “COMPAS TERNARIO” (3X4). Se diferencia de la Caña en los “tonos” de “sus paseos/estribillos”. Hay un tono de paso/apoyatura en SOL mayor que después vuelve el cante a los mismos tonos de “remate” de la Caña.

- CAÑA.- José Carlos de Luna, en su libro “De cante grande y cante chico”, pág. 29, dice textualmente: “La abuela venerable que se acomoda en su centro y que lo llena todo con su vigilancia caucona, se llama “CAÑA”. Es, sin duda, la manifestación más antigua del cante jondo”. Las palabras del poeta, inspiradas, sin duda, en las de su paisano Estébanez Calderon, tomaron tanta fuerza que muchas veces hemos oído a flamencólogos a afirmar que la “Caña es la madre de todos los cantes”. Pienso que el origen del cante está en las tonás.

Ricardo Molina y Antonio Mairena -cfr. “Mundo y formas del cante flamenco”, págs. 246/47/48- y sus “seguidores” manifiestan que la Caña no tiene *estructuras gitanas* y que, a lo máximo, sería un “cante no gitano” de Andalucía”. Recordemos aquí: el cante no es “creación” gitana, aunque el gitano lo estigmatiza y lo engrandece.

¿Qué pasa con este cante que toma cuerpo en el siglo XIX, cuando los mayores intérpretes flamencos son, precisamente, gitanos? Misterio.

Como misterio es el origen cierto de este cante. Es posible que el nombre venga del estribillo de una de sus letras primitivas de la canción andaluza, en la que se citaba repetidamente el vocablo; o, tal vez, de la costumbre antigua de cantar en honor del vaso de vino que en Andalucía se llama “caña”. La costumbre de tomar el vino en caña y hacer compás con la caña la recuerdo en mi niñez.



¿QUE ES LA CAÑA? ES UN CANTE DURO, RECIO, MAJESTUOSO, LITURGICO, LLENO DE MELISMAS. Para mí, uno de los más difíciles de interpretar, conforme a la tradición, porque se requiere unas cualidades físicas especiales y mucho sentido de musicalidad y compás. Literariamente, viene expresada en una estrofa de cuatro versos octosílabos en rima asonante/consonante el segundo con el cuarto. Me parece que la Caña fue en un tiempo un canto coral, y en su desarrollo musical se percibe influencia del "canto gregoriano". En la práctica, lo podría demostrar.

En cuanto a su origen, son diversas las teorías que tratan de explicarlo, tal vez por la mutua influencia de unos cantes en otros, y la poca atención que tuvo el flamenco.

Serafín Estébanez Calderón -cfr. "Escenas andaluzas" (1847)- llamó a la Caña "tronco primitivo de los cantos andaluces". Y en su obra leemos: "Nadie ignora que la caña es un acento prolongado que principia por un suspiro, y que después recorrer toda la escala y todos los tonos, repitiendo por lo mismo un propio verso muchas veces, y concluyendo con otra copla por un aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable. Los cantaores andaluces, que por ley general lo son la gente de a caballo y del camino, dan la primera palma a los que sobresalen en la caña, porque, viéndose obligados a apurar el canto, como ellos dice, o es preciso que tengan mucho pecho o facultades, o que pronto den al traste y se desluzcan. Por lo general, la caña no se baila, por que en ella el cantador o cantadora pretenden hacer un papel exclusivo".

Sin embargo, la primera noticia escrita sobre la Caña nos la suministra Richard Ford, quien en su "Cosas de España", Tomo 2º, cap. 23, la describe así: "...En los intermedios lúcidos entre el baile y el anisado, la Caña, que es la verdadera "gunnia" o canción árabe, se administra con algún calmante por algún hirsuto artista, sin faralaes, botonaduras, diamantes o guantes de cabretilla, cuyas coplas, TRISTES Y MELANCOLICAS, siempre empiezan y terminan con "¡AY!, un suspiro o un grito muy elevado. Estas melodías morunas, reminiscencias de otros tiempos, se conservan mejor en pueblos serranos cerca de Ronda, donde no hay caminos para los miembros del Conservatorio de la Reina Cristina".

Ricardo Molina -cfr. Op. cit.- afirma que no consta documentalmente la existencia de la Caña con anterioridad al siglo XIX,; o a lo sumo a finales del siglo XVIII se apelase a una voz derivada exprofeso del árabe para bautizar un cante florecido en las más bajas capas sociales".

Por su parte, el Profesor García Matos creía que la Caña (tanto el nombre como el cante) era originario de un *estribillo/macho* recogido por Isidoro Hernández en "Tradiciones populares andaluzas y flores de España", donde se lee:

*"CAÑA DULCE, DE MI DULCE CAÑA  
QUE TARDE O NUNCA LAS PIERDE  
EL QUE TUVO MALAS MAÑAS".-*

De este estribillo -asegura García Matos en "Una historia del cante," pág. 14- mejor que de la "gaunnia" árabe, habría salido el nombre de la especie, ya que es



suceso natural y corriente el que la muchedumbre de canciones populares tomen su denominación de una palabra o frase del estribillo o refrán que en multitud de casos las acompañan”.

Demófilo -cfr. “Colección de cantes flamencos” (1881)- asegura que el legendario Tío Luis el de la Juliana ya cantaba Cañas. Arcadio Larrea -cfr. “La canción andaluza”, pág. 156- piensa que la Caña deriva de una *canción culta*. En tanto que en “El bandolerismo, estudio social y memorias históricas”, pág. 18 (año 1876) de Julián Zugasti leemos que “era vieja costumbre cantar las cañas, puestas sobre el mostrador, esto es, a las cañas de vino”. Por tanto, puede decirse que hay contradicciones en los escritores costumbristas, para quienes la Caña nunca fue cante para bailar. Los viejos cantaores actuales dicen que ellos siempre vieron bailar la Caña. Se dice que fue Carmen Amaya quien puso baile a este cante con la colaboración del músico Monreal y el guitarrista Perico el del Lunar, sobre la versión cantarora de don Antonio Chacón.

José Blas Vega nos revela que fue Francisco Ortega “EL FILLO” -hacia 1844- el primer cantaor de Cañas, y que era costumbre en tiempos antiguos cantar detrás de la Caña el Polo, resultando la cosa un poco larga y monótona. Esto parece ser el motivo de que el señor José el Granaíno redujese en la Caña los ayes del segundo y cuarto verso y le diese un aire más vivo, más valiente. El Gordo Viejo quita el polo, introduciendo parte de él en el macho de la Caña, y su hijo Enrique el Gordo añade una soleá corta y sencilla. Fue don Antonio Chacón el que logró dotar a la Caña de una cuadratura musical perfecta. Chacón reemplazó la soleá de Enrique el Gordo, por una grande de Triana:

“LOS LAMENTOS DE UN CAUTIVO  
NO PUEDEN LLEGAR A ESPAÑA  
PORQUE ESTA LA MAR POR MEDIO  
Y SE CONVIERTEN EN AGUA”.-

Con la muerte de Chacón dejó de cantarse la Caña hasta 1950, pero sin la pureza y grandeza primitivas.

La antigua discografía registrada de los principales cantaores de flamenco apenas ofrece este cante. La referencia más antigua de registro sonoro de la Caña la encontramos en Diego Bermúdez de Morón “El Tenazas”, quien alcanzó el “Premio Zuloaga” en el “Concurso Nacional de Cante Jondo de Granada” (1922). El Tenazas (1850-1933) pudo haber recogido perfectamente los cantes del Fillo, Planeta, Silverio y ofrecernos la versión original de la Caña.

Otra Caña registrada en grabación es la de Cayetano Muriel “Niño de Cabra”, acompañado por la guitarra de don Ramón Montoya. Para mí, oída muchas veces, es la Caña que legó el gran maestro jerezano Chacón.

- **BULERIAS.**- ¿Qué encanto y duende tiene la bulería que tanto seduce y arrebatata? Para comprender este *cante y baile*, es preciso sentir lo que en flamenco llamamos “Vivencia psíquica del cante”. Sin duda, los gitanos, en especial los de jerez, son los que mayores aportaciones e intérpretes han dado a la bulería/bulerí-



as. Pocos cantores "payos" han destacado en este cante: Manuel Vallejo, Antonio del Sevillano...

La bulería es patrimonio de la raza gitana. Cuando Juana la Macarrona levantaba los brazos era símbolo de toda la cultura ancestral del pueblo gitano, así lo testimonia Fernando el de Triana.

Al hablar o escribir sobre las bulerías, es imprescindible ligarlas a los gitanos porque la danza, el cante y la música han ocupado un lugar predilecto en sus actividades. La danza en los calés nace como imperiosa necesidad. Por las bulerías puede definirse antropológicamente qué es la comunidad gitana. No existe en el flamenco un cante más minoritario.

Se trata de un cante intrínsecamente avaro de precisión y donaire, de mucho ángel y no menos duende; un cante no al alcance de todos los cantaores. Un cante de amplio espectro que revela la gracia de Andalucía:

*"QUE ANDALUCIA  
PUEDE MUY BIEN MATARTE  
POR BULERIAS" (Manuel Benítez Carrasco).*

Las bulerías son un cante para un público muy restringido y exigente.

En las bulerías caben todos los cantes. Para llegar a las bulerías hay que hacerlo enciclopédicamente. El cantaor que sabe herir la sensibilidad con la profundidad de los martinetes, debla, seguiriyas y soleares, y el que ha salido triunfante en los fandangos y conozca los secretos de los cantes levantinos; que tengan la dulzura y sabiduría de los cantantes gaditanos, es el llamado para cautivar a los oyentes con el cante cabal, fulminante, atractivo y enciclopédico de las Bulerías. En una palabra: la bulería es la piedra de toque de todos los flamencos.

De las bulerías, históricamente consideradas, no sabemos ni su origen ni su significado. Rodríguez Marín -cfr. "El alma de Andalucía en sus mejores coplas" (Madrid, 1910) emparentaba la bulería con la palabra "bulería", esto es, "canto de burla". Hipólito Rossy -cfr. "Teoría del cante jondo" (Barcelona, 1966) cree que es palabra inventada hacia finales del siglo XIX. Para Manuel Ríos Ruiz -cfr. "Introducción al cante flamenco" (Madrid, 1972) la palabra bulería quiere decir "bulería".

Los gitanos viejos -así me lo han contado- creen que bulería es lo mismo que "bulería". La bulería es un cante bullicioso, con ritmo ligero y redoblado compás, que admite mejor que ningún otro estilo gritos de alegría y expresivas voces de jaleo, además del redoble de la palmas, más intenso que ningún otro cante. Si se dice bulería, en lugar de "bulería", tal vez obedezca a la dificultad del pueblo gitano andaluz para pronunciar algunas consonantes.

Los tratadistas flamencos creen que las bulerías, desde su nacimiento, fueron para bailar. Ahora bien, el baile más popularizado en el siglo XIX fue el bolero. Tanto es así que decir bolero, era sinónimo de baile, danza. En esta línea está también Ricardo Molina en su "Mundo y formas del cante flamenco" (Revista de Occidente, Madrid, 1963).

En el siglo XIX decir, por ejemplo, que un cante era "bolero" debía equivaler a



proclamarlo "bailable". ¿Podría venir, pues, bulería de Bolería? Si así fuera, excluirse esa significación peyorativa de "burla" y "bolo", que tan mal se aviene con la realidad de este cante.

Fernando Quiñones -cfr. "De Cádiz y sus cantes" (Barcelona, 1964) opina que las bulerías proceden de la soleares. Esta es la opinión generalizada de casi todos los flamencólogos. Por su parte, D. E. Pohren - cfr. "El arte flamenco" (Madrid, 1970) escribe: "las dos teorías más factibles son": 1) Se desarrollaron a partir de las alegrías; 2) Empezaron siendo un "remate" con el que el cantaor jerezano El Loco Mateo terminaba sus soleares.

José Carlos de Luna - cfr. "De cante grande y cante chico" (Madrid, 1926) creía que "en el ya desaparecido Jaleo" estaba el origen de la bulería.

Nadie, por tanto, puede decir la última palabra sobre este bellissimo y atractivo cante gitano. Las bulerías -para mí- están basadas en las soleares por el *estribillo* con el que se acostumbra rematar una tanda de soleares. Este estribillo, de *dos o tres versos*, nos anuncia ya un compás variado, muchos más rápido con el cual el cantaor termina su recital de soleares. Y así vemos que la antigua bulería conserva el "aire de soleá". Por tanto, las bulerías están en el *compás ternario* (3X4).

Así pues, dado el entronque directo con las soleares, se ha venido admitiendo dos tipos de bulerías:

- a) Bulerías "A golpe" o para cantar
- b) Bulerías *ligadas* para bailar

*Modalidad Geografica:* Bulerías de Jerez, Bulerías de Triana, Bulerías de Cádiz, Bulerías de Granada y Bulerías Gitanas.

- CANTIÑAS.- Desde siempre se ha dicho que Cádiz es "*la gracia*" y la ciudad más flamenca de Andalucía. Mi experiencia cantaora acepta plenamente este dicho. Cádiz ha sido la puerta por donde han entrado múltiples *formas musicales* que se transformaron, por obra, gracia y arte de sus hijos, en las más rancias variedades flamencas. Para mí, Cádiz es piedra angular en el origen y evolución de los estilos flamencos. Sin Cádiz, no se entiende el mundo flamenco.

La palabra "cantiña" es, originariamente, el nombre que se da en Galicia a las canciones medievales. En la actualidad viene a significar "CANCION POPULAR". Hay que decir, no obstante, que aunque el término "cantiña" suene a gallego, se trata de una palabra castellana y andaluza. Procede del verbo "CANTIÑEAR". Y "cantiñear -afirma Ricardo Molina en "Mundo y formas del cante flamenco", pág. 263- es parecido pero no igual que "canturrear". El que cantiñea, juega, improvisa, fantasea con el cante. Se cantiñea abandonándose uno a la inspiración del momento y a la música que aflora a la conciencia.

Las cantiñas ofrecen una variadísima forma/grama cantable, y muchas de ellas son bulerías o romances-cuplés. Son, pues, improvisaciones con los matices peculiares que les impone el cantaor de turno. Muchas de las cantiñas -es natural- se perdieron al correr del tiempo. Actualmente, bajo la denominación de cantiñas se viene haciendo los más variados estilos flamencos. A veces -lo digo como cantaor- se hace imposible diferenciar una "cantiña" propiamente de las Alegrías, Mirabrás o Romera. Sin embargo, los Caracoles -también cantiña- tienen una musi-



calidad especial. Por eso hay autores que no especifican a las "Cantiñas" como tal cante individual, sino como nombre genérico de Cádiz, por más que éstas no se den exclusivamente en esta provincia.

Sobre su aparición en el mundo flamenco, nada cierto sabemos. A lo mejor, en un principio, pudieron ser llamadas con otro nombre: jaleos, juguetillos, cantes por fiesta, etc... Musicalmente, todas las "Cantiñas" están ligadas a las Soleares, es decir, cantes en "COMPAS TERNARIO".

Se cre que este término (Cantiña) llegó por mar al puerto de Cádiz y que pasó rápidamente a Sevilla, y que poco después cualquier canción que se cantara por estas tierras era llamada "Cantiña". En los alrededores de Cádiz, muchas de ellas *se gitanizaron*, puestas al compás de las Alegrías, Romeras, Mirabrá y Caracoles. Y todavía en Cádiz una "cantiña" es cualquier miscelánea melódica cantada en "aire y ritmo de Alegrías". En la "tacita de plata", cantiña sigue siendo sinónimo de "canción improvisada y espontánea".

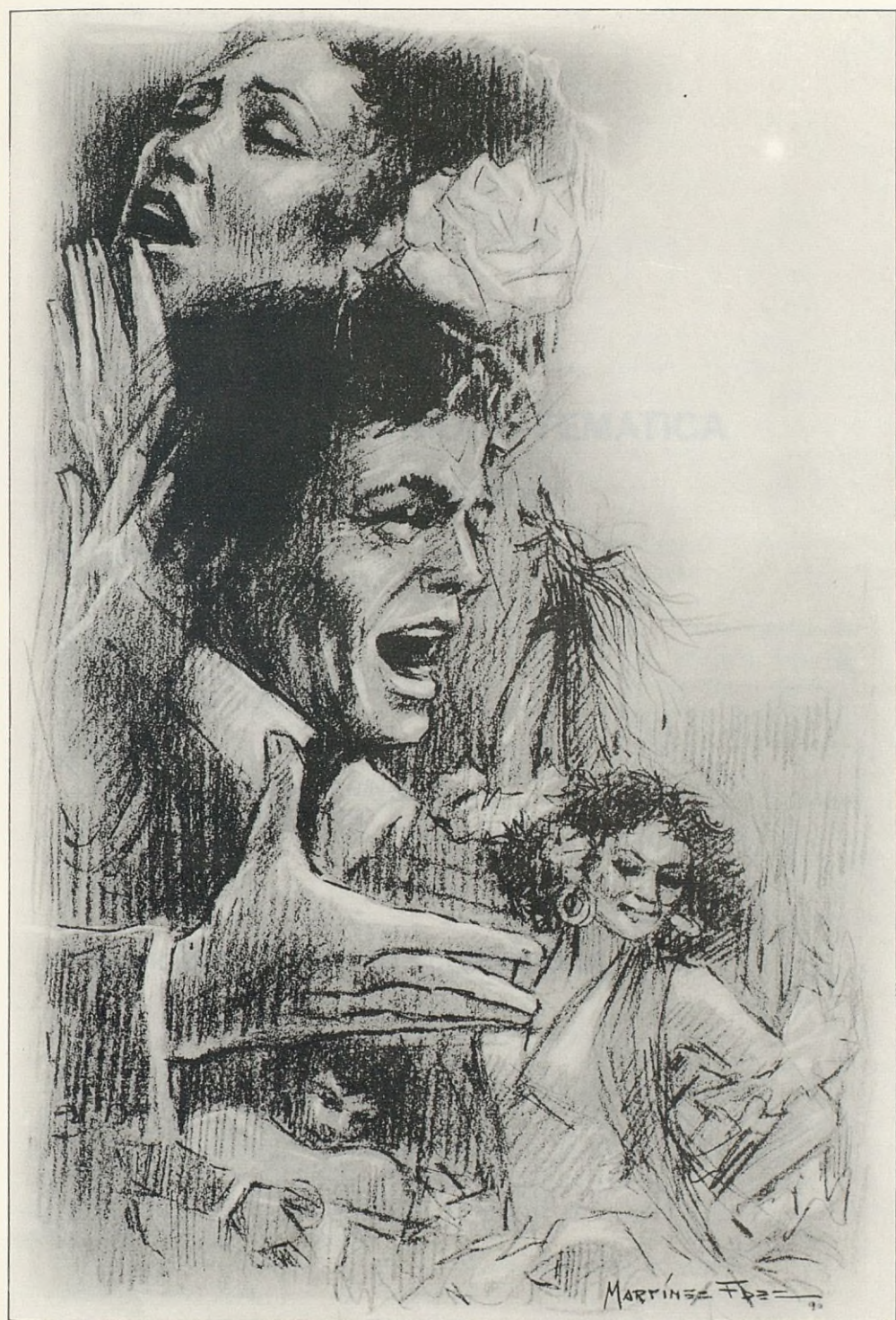
En los alrededores de Jerez y Sevilla, las "cantiñas" se han desarrollado mayormente bajo el signo de las bulerías actuales. Algunas han conservado su nombre original: "Cantiñas del Pinini", "Cantiñas de Juaniquí de Lebrija". Otras son llamadas "Fiesta de Jerez", o "Jaleos de Utrera", "Alegrías de Córdoba", etc...

Las Cantiñas jugarán un importante papel, sobre todo en el siglo XIX, en la baraja estilística del flamenco. Sobre las Cantiñas -cfr. "Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco", T.I, pág. 150 (Madrid, 1988)- leemos: ".... Estos estilos de cantes par bailar eran imprescindibles en cualquier fiesta flamenca y a medida que empezaron a ponerse de moda en los cafés cantantes tuvieron una participación preponderante, pues constituyen la gracia y la alegría de los cuadros flamencos durante muchos años y a su ritmo hicieron los mejores desplantes La Mejorana, Gabriela Ortega, La Jeroma, La Macarrana... acompañadas por las voces de los especialistas: Macaca, Paco el Sevillano, El Quiqui, Romero el Tito. De estos cantes podemos distinguir en la actualidad de forma clara y de uso práctico los siguientes: Alegrías (varios estilos), Cantiñas, propiamente dichas (varios estilos), Romeras, Mirabrá y Caracoles".

Cada profesor, sirviéndose de cualquier manual de flamenco, puede explicar cada una de las variantes de Cantiñas, y procurando que los alumnos oigan atentamente los matices que conllevan estos cantes gaditanos.

#### **d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.**











"LA CANCIÓN ANDALUZA"

"DEL CANTAR A LA CANCIÓN  
DE LA COPLA POPULAR  
A LA COPLA DEL SALÓN  
HERMANA BELLA Y GALANA  
NO OLVIDES QUE ERES MI HERMANA"  
(MANUEL MACHADO)

## QUINTA UNIDAD TEMÁTICA

### CONTENIDOS:

#### a) FOLKLORE:

- LA CANCIÓN ANDALUZA

#### b) FLAMENCO:

- QUEJIO FLAMENCO.
- CATARSIS FLAMENCA.

#### c) PRAXIS:

*CANTES EN COMPAS BINARIO.*

- TANGOS/TANGUILLOS.
- TIENTOS.
- MARIANAS.
- RUMBA.

#### d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS







## FOLKLORE.

### "LA CANCION ANDALUZA"

*"DEL CANTAR A LA CANCION,  
DE LA COPLA POPULAR  
A LA COPLA DEL SALON:  
HERMANA BELLA Y GALANA,  
NO OLVIDES QUE ERES MI HERMANA"  
(MANUEL MACHADO)*

Me parece importante explicar a nuestros alumnos algo de nuestra "universal canción andaluza". Creo que es fácil pasar de ésta a los más difíciles y complicados estilos flamencos, es decir, arrancar de los más próximos al niño para educarlo -MUSICALMENTE- en arte flamenco: CANTE, BAILE y TOQUE. Mi experiencia educativa me llevó a tener con mis alumnos una interesante exposición y desarrollo de nuestras tradicionales canciones. Desde aquí arrancó mi pasión por educar a los niños en el folklore y flamenco. Esta experiencia la he tenido en todos los estamentos docentes: Básica, Media y Universitaria. Esta misma pasión quisiera transmitir a todos los docentes andaluces con el único fin de hacerles ver qué ha significado Andalucía en el panorama cultural de España.

"Si te pudiera hablar -escribió José Carlos de Luna- de la "Canción andaluza" como de las otras regiones, no precisaría definirla. Se asoma uno al tema, y la curiosidad se la embebe el aturdimiento. Tal y como es el paisaje andaluz y su cancionero". Se dice que los grupos de canciones características de una región se acomodan con recreada naturalidad de suelo y a las tradiciones. Su folklore es el más rico de España y uno de los más variados de Europa.

Si la canción popular es uno de los elementos más característicos del folklore, no hay que cavilar mucho para definir las que más o menos diferencian una de otra. Cada región -no cabe duda- tiene sus canciones, pero muy limitado el número de las privativas e inconfundibles. Pero ¿POR QUE ANDALUCIA TIENE UN FOLKLORE ESPECIAL? Es algo que todavía no está totalmente estudiado, pero ahí está para bien de España y de los andaluces.

El pueblo, escribió un poeta, es humilde y lo trasluce; pero la humildad del andaluz es de garabato, porque su sentimentalismo es bronco y sus pasiones se desbocan a poco que se las excite. Sin apelar a comparaciones, puede asegurarse que el pueblo andaluz es mucho más complicado y penoso de lo que se han creído sus exégetas y panegiristas. Y, sin embargo, él mismo desgrana sus secretos en la expresión de sus cantes; tantos y tan distintos, dentro del marco que a todos los encuadra, que pasa penas, humillaciones, desengaños, celos, angustia, temores, alegrías, despechos, odios; aún para aguantar y conformarse tiene coplas y música pintiparada. Aquí puede estar la fuente de inspiración de sus múltiples y variadísimas canciones.

Todas las canciones del pueblo -entiéndase CANTE y CANCION- son exponentes de este pueblo con tres mil años de civilización a cuestas, maestro en



sudar trabajos y endulzar amarguras. Aquí vienen bien los versos de Manuel Machado:

“CANTANDO LA PENA,  
LA PENA SE OLVIDA”.

Es un camino difícil, pero lo único que pretendo es dar a los escolares andaluces unas ideas para conocer mejor *nuestra* Andalucía. Que sepan algo que yo no tuve en mi niñez, incluso me faltó en la educación media y universitaria. Yo soy de los que creen que “CONOCER ANDALUCIA” es una obligación moral.

¿QUE ES? Es inútil romperse la cabeza para definir “CANCION” como lo hace, con claridad y sencillez, el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE): “Composición en verso que se canta o hecha a propósito para que se pueda poner en música”.

Barcia -cfr. “Diccionario General Etimológico- nos da, hasta cierto punto, la medida de la antigüedad de la canción, citando a Plauto que la considera “CANTICO”, y a Cicerón que la juzga “ENCANTAMIENTO”.

¿COMO PODRIA DEFINIRSE LA CANCION ANDALUZA? Yo diría que con los requilorios indispensables a su génesis y personalidad. “Canción andaluza” suena a Andalucía. Augusto Butler “Máximo Andaluz” -cfr. “La canción andaluza”, Tomo III, pág. 7- la define así: “La canción andaluza es un género claramente determinado que, sin ser “cante” propiamente dicho, es copla y melodía; posee, en su fondo y esencia, acusados rasgos y modos privativos de aquél”.

Es tonada que no llega a ser “cante”, es un cante venido a menos que, influenciado por “tonadillas”, “romances y jácaras”, se quedó en “canción”, pero con evidentes acentos y melismas, musicales y poéticos, del excelso ante andaluz en que principalmente se inspira y del que proviene. Es una forma, en cierto modo, culta, ya que con el cambio de condición, lo que perdió en pureza y hondura, en fuerza y sentimiento, en “pellizco”, lo ganó en pulimento y retoque. En una línea gradual, diríase que se quedó por debajo del “cante chico” y a la altura de la “cantiña”.

Para Augusto Butler la “Canción andaluza” es descendiente legítima del cante en sus dos facetas de “grande y “liviano y al que el folklorista Eduardo Martínez Torner señala un “puesto preeminente en el folklore musical de España y del Occidente de Europa, donde destaca con rasgos propios e inconfundibles. La “Canción andaluza” aparte de que tome del cante ritmos, giros melódicos y melismas, *se inspira*, además, en temas y esencias de sus coplas. Y la copla se transforma en “LETRA”.

AREA GEOGRAFICA. Al hablar del “área geográfica” de la Canción andaluza, hay que distinguir:) AREA DE RODAJE, b) AREA DE NACIMIENTO. Como “área de rodaje, expansión y difusión: podría ser el mundo, pues en cualquier sitio que se plante Andalucía en jarras y con la cabeza alta -dijo Carlos de Luna- reúne gente y deja un rastro imborrable. Yo creo que Andalucía es demasiado compleja para *definirse* en una canción, como Galicia en la “Muñeira”, Aragón en la “Jota”; Castilla en sus “Romances musicados”; Asturias en la “Alborada”, etc...

Andalucía es fabulosamente rica en distintas melodías que son imposibles de



concretarlas, cuya temática musical ha influido poderosamente en casi todas las regiones españolas, y allende los mares.

Jamás Andalucía logrará darse plenamente en una canción, debido al extraordinario acervo de sus "cantos y cantes". Andalucía es como un tablero de ajedrez donde cada pieza se mueve a su acomodo, y tal vez, lo menos dislocado sea el salto de caballo. Por eso es muy difícil, objetivamente hablando, establecer el "AREA GEOGRAFICA" de sus modalidades y limitar sus canciones, pues como dice Juan de Mal Lara -cfr. "Filosofía Vulgar" corren por todo el mundo de boca en boca, según moneda que va de mano en mano gran distancia de leguas, y de allí vuelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo, dejando impresa la señal de su doctrina.

#### ANTECEDENTES HISTORICO-MUSICALES.

Averiguar los antecedentes histórico-musicales de la canción andaluza, es problema sumamente difícil. El Centro de Estudios Jerezanos publicó (1963) varios trabajos sobre los problemas de la canción andaluza. Allí, en el Tomo III, 2ª parte, pág. 27, Augusto Butler dejó escrito: "... Si buscase uno en los probables o ciertos antecedentes y posibles fuentes de la canción andaluza, habría que emborronar cientos y cientos de cuartillas. Si se metiese uno de lleno en los precedentes que nos puedan brindar las correrías de fenicios, griegos, romanos, visigodos, egipcios y árabes por la Bética; si prestase uno siquiera ligera atención a las canciones de Lino y de las Adónicas que cantaban en Tartessos los curetes, sus habitantes en tiempos de Rhea; o a los "Alelooyah" de los griegos de Delfos; o al cante mozárabe del siglo VIII; a las liturgias cristiana o bizantina, las Cantigas, el Zéjel; y a los latinos, hebreos o gitanos; mirase, no más que de reojo, a la teoría de las "formas heredables", habría de resultar este apartado el cuento de nunca acabar". En esta misma línea -guardando la debida distancia- me encuentro yo que he dedicado gran parte de mi vida a buscar los posibles orígenes históricos y musicales de la canción andaluza.

Creo que los antecedentes más directos de la canción andaluza se hallan en los géneros musicales de la época en que ésta florece, es decir, el último tercio del siglo XVIII. Tonadillas, jácaras y letrillas señorean, desde alrededor de 1700, los escenarios de corrales de comedias, y constituyen el motivo de diversión en las fiestas de canto y baile.

La tonadilla, en su creación, venía siendo una breve canción suelta, con su estribillo, que se cantaba en cualquier ocasión y lugar. Ordinariamente sería de intermedio y remate de los sainetes y funciones de bailes.

A mediados de siglo XVIII aparece la "Tonadilla escénica", con las variantes de cantarse a solo, a dos, tres y hasta seis personajes.

Hacia 1780, la tonadilla va perdiendo, poco a poco, su carácter escénico, para volver al primitivo de "canción desligada" de la trama escénica.

Es la época de la "TIRANA DEL TRIPILI" y "EL POLO DEL CONTRABANDISTA".

En esta época -según testimonios históricos- es cuando florece la "CANCION ANDALUZA", con el "El mambrú", "La Currilla", "El julepe" y "El Chairo".

Otra fuente de la "Canción andaluza" sería los "*antiguos romances*", que se can-



taban desde la época juglaresca. Washington Irving -cfr. "Los cuentos de la Alhambra"- nos ofrece un buen testimonio. Allí leemos: "...Las coplas que cantan son casi siempre referencias a algún antiguo y tradicional romance de moros o alguna leyenda de un santo o de las llamadas amorosas". Se refería -no cabe duda- a los "Corridos", modalidad de canto andaluz que apenas llegó a nosotros.

Otra fuente, para buscar los "orígenes" de la canción andaluza, es la obra de Serafín Estébanez Calderón "El Solitario": ESCENAS ANDALUZAS (1847) que nos describe *los cantos* de los romances antiguos llamados "Corridos/Corridas", nombre que justifica por oposición a los Polos, Tonas y Tiranas, "que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas". "El Planeta -cfr. "Un baile en Triana" -veterano cantador y de gran estilo- principiaba un romance o "corrida" después de un preludio de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta. ...Y dijo el romance "Del Conde de Sol". La música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía. Sólo en pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierra de Medina y Jerez, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco y desaparecerá para siempre".

Ante la imposibilidad de describir debidamente las fuentes de la canción andaluza, os diré -a modo de síntesis- las que a mi juicio podrían ser:

Las ruedas infantiles

Pregones populares de vendedores

Los requiebros cantados, ante la reja, con guitarra

Las cantifias

En canto llano, sin floritura alguna

Las nanas

El romancero general

Los tanguillos gaditanos

La paremiología

Las canciones y romances hebreos, sefardíes...

Las casidas y gacelas árabes

Los villancicos

Los campanilleros

Los cantares para *días señalados* y procesiones

Las sevillanas

Los cantares de trilla, cárcel, bodas, vendimia, etc...

Los zéjeles

Las jácaras (remate musical de las representaciones teatrales en nuestro Siglo de Oro).

## FLAMENCO.

### QUEJIO FLAMENCO.

Hace ya tiempo, oí atentamente al grupo "Triana" su famoso "Quejío".

Durante unos instantes medite el sentido que tienen nuestras canciones andaluzas: repetición del dolor "*Quejío*", del pueblo andaluz. Es una música expresada



en la forma tradicional de este pueblo ante los graves y desconcertantes estados sociales, políticos, culturales y religiosos. A raíz de aquella audición musical, reflexioné sobre algo tan especial y connotativo de nuestros cantes flamencos: "EL QUEJIO FLAMENCO".

Pienso que no es difícil encontrar inspiración, cuando el que escribe se autodefine "cantaor", para hablar a compañeros y a los alumnos sobre algo que define y especifica al flamenco: mensaje del dolor humano, es decir, "quejío", pero lleno de sabiduría porque el dolor purifica al hombre. En el "Diario 16/ Andalucía" de 22 de Agosto 82 entrevistaron al cantaor Antonio Fernández Díaz "Fosforito" sobre el mensaje que lleva el flamenco. Y dijo Fosforito: "... El que va con una copita de vino a un festival y se llena de voz y satisface con esos "chillíos", que no gritos, porque el grito, en determinados momentos, está justificado, pero el "chillío" nunca... ese no define la "esencia" del cantaor andaluz". No pudo decir mayor verdad flamenca el cantaor de Puente Genil. El flamenco -lo digo con mi experiencia cantaora- *es un grito* que define perfectamente el alma del artista, fiel exponente del pueblo andaluz; yo diría, *del hombre en su esencia óptica*.

G. Nuñez de Prado -cfr. "Cantaores andaluces", pág. 6- nos ha dejado dicho que "los pueblos que más cantan son los que más sufren".

Esto es de una sencillez tan primitiva, que nadie tiene derecho a ignorarlo. A vosotros, cronistas de todos los tiempos, que habéis contribuido a disfrazar de Polichinela a ese Cristo doloroso que se llama pueblo andaluz: Os digo que mentís como bellacos. ¿Que ese pueblo se pasa la vida cantando?, Y, ¿qué? Su canto está repleto de lágrimas, y él mismo lo dice cuando llora esta copla:

*"SI PIENSAS QUE PORQUE CANTO  
TENGO EL CORAZON ALEGRE,  
YO SOY COMO EL RUISEÑOR,  
QUE EN NO CANTANDO SE MUERE".*

Si muchas veces se ha definido al cante como "un sistema complejo de vivencias", creo que la definición -tal vez- más acorde sería considerarlo como "UNA QUEJA RESIGNADA", conforme al testimonio y sentido histórico de esta manifestación popular. Y así el chiclanero Fernando Quiñones Chozas -cfr. "Prólogo" a "Misterios del arte flamenco", pág. 8, de Ricardo Molina (Barcelona, 1967) considera el cante como "una protesta sin destinatario, un testimonio del alma, una autoafirmación de supervivencia del alma".

No es gratuito afirmar que vivimos momentos en los que mejor se conoce y analiza el flamenco. Esta época ha comprendido que el flamenco es un lamento, un quejío, una... catarsis. Aquí radica, pues, la quinta esencia del arte flamenco. Pero nunca fue, no obstante, un instrumento o medio de rebeldía, un impulso revolucionario o un ansia de redención política, social o económica. Nunca han conducido, ni definido, estas directrices al flamenco, de manera especial al cante. La historia nos lo revela así.

Y según Díaz del Moral -cfr. "Historia de las agitaciones campesinas andaluzas"- en vano se busca en el folklore andaluz (cantos, bailes) un grito de indigna-



ción, una protesta airada contra las iniquidades sociales, tan claramente percibidas en todos los tiempos por estos hombres inteligentes. El anónimo poeta se limita a hacerlas notar con melancólica resignación”

“EN EL VIAJE DE LA VIDA  
VAN LOS RICOS A CABALLO,  
LOS CABALLEROS, A PATA,  
Y LOS POBRES ARRASTRANDO”.

El latifundio no le inspira odio, ni siquiera censura; cuando repara en él le sirve sólo como término de comparación en sus querellas amorosas:

“TE TENGO DE COMPARAR  
AL CORTIJO DEL MARQUES:  
MUCHA TIERRA, MUCHA TIERRA  
Y NI UN GRANO QUE MOLER”.

Esta sería, pues, la “esencia pura” del arte flamenco. Pero al correr del tiempo, vino insensiblemente la idea político-social del flamenco.

Esta va afinándose en el curso del siglo XIX, a compás con la vaga pero naciente conciencia de clase del proletariado andaluz.

Pienso que cualquier profesor podría inculcar en los alumnos un poco de “vivencia cantaora”, a fin de que comprendieran y captaran qué es “QUEJIO”, ¡Difícil y ardua tarea! Yo, como intérprete flamenco, intentaría explicarlo así: sólo un cantaor podría explicar correctamente qué significa y expresa este concepto flamenco como expresión del dolor latente del ser humano.

El cantaor, a través de la copla, intenta expresar/manifestar el dolor colectivo de un pueblo que no ha tenido más remedio que cantar. Me parece que el flamenco el vocablo “quejío” tiene matiz filosófico y catártico. Opino que la definición más exacta y compleja sería ésta: “SUBLIMACION CATARTICA”.

Por el cante -escribió José Monleón- llegamos a los sufrimientos de toda una colectividad, pero quien grita, quien se queja, es *un hombre concreto*, cuyo nombre ha pasado en muchos a la historia del cante.

El andaluz -según mi criterio- tiene un sentido vegetal de la vida, sabiendo encontrar en ella la parte positiva. La tragedia del andaluz es existencial, y olvida “*su angustia vital*” por medio del cante: sentimiento de purificación que Manuel Machado pudo decirlo en verso:

“CANTANDO LA PENA,  
LA PENA SE OLVIDA”.

El cante, en Andalucía, ha sido a un tiempo queja personal y colectiva. Porque el centro gravitatorio del cante es el interior del hombre con sus elementales sentimientos de amor, odio, esperanza, desesperación... “Copla y música -escribía Ricardo Molina- cristalizan perla única en sus profundidades”. No de otra manera



puede explicarse y entenderse cómo unos hombres se reúnen para hablar y oír cantes.

Por ello, CANTE, BAILE y GUITARRA se convirtieron en el instrumento expresivo de la crónica popular.

### CATARSIS FLAMENCA.

Me parece algo natural que, explicado a los alumnos el "Quejío Flamenco", se les diga algo tan inaudito como interesante: LA CATARSIS FLAMENCA. Fue objeto de una charla para alumnos de COU. Quedé sorprendido por la atención que prestaron y, sobre todo, por el coloquio que tuve con ellos, después del recital de cante. Mis palabras transcritas aquí no son más que una larga experiencia docente y cantaora para que vosotros, compañeros, las desarrolleis con los alumnos.

Extrañará a muchos: pero, analizando objetivamente el cante, hay que llegar a la conclusión de que éste es, sin duda, el instrumento que el hombre andaluz suele emplear como "purificación". Este es, exactamente, el sentido etimológico del término CATARSIS. Vuelvo a repetir que es difícil decir cuál es la esencia última del cante/baile/ toque como "ARTE" que muchas veces se define desde un ángulo subjetivo. Sin embargo el flamenco -musicalmente- se proyecta hacia la objetividad.

Siempre he sostenido que para hablar sobre el cante flamenco es preciso sentirlo. Sentir en el argot flamenco, es AMAR, y amar es SUFRIR, y el sufrir *conlleva* la PURIFICACION. Y esto es para mí el cante: PURIFICACION DEL HOMBRE de todo cuanto le rodea, tendiendo hacia "algo" que está por encima de él. Así se llega, sin duda, a una religiosidad. Nos lo confirma que gran número de coplas hablan de Dios, en el sentido que sea. Hay, no obstante, quien sostiene lo contrario: pero los muchos años que llevo cantando me lo han hecho ver, a veces en contra de mis gustos.

Mi buen amigo José Luis Buendía López, Profesor Universitario, escribió -cfr. "El sentido intrascendental de la temática religiosa en el cante flamenco". Revista "CANDIL", num. 10, pág. 7-: ... Pienso que en muy raras ocasiones el pueblo andaluz ha mostrado en el flamenco una verdadera transcendencia religiosa. Ese arte, salido de la más recóndita entraña del pueblo, ha tratado el tema religioso con la finura, la ironía y la elegancia que siempre han acompañado el buen decir flamenco. Pero no nos engañemos, con un desdoro tan acusado que ha hecho de Dios, de la religión y de todo tipo de transcendencia un motivo estético, a veces un compañero de viaje inevitable. Pero nada más".

Sin embargo, mi experiencia personal y artística me han demostrado lo contrario, y por tal motivo publiqué "La espiritualidad en el cante flamenco" (Cádiz, 1988). Aunque defiendo la idea religiosa en el cante, no sostengo que el centro/eje del cante sea "lo religioso". De ninguna manera. El eje central del flamenco, para mí, es el "PROBLEMA HUMANO".

Yo he llegado a la conclusión de que el hombre andaluz necesita del canto/cante como *medio de liberación y purificación*. Y esto sucede -conforme a mi criterio- porque el andaluz sabe que Andalucía no es, ni mucho menos, una tierra tan feliz como ha sido pintada en muchas películas, incluso como lo era hasta



ahora mismo en los carteles que rezan "Spain is different" con sus dos tercios de reja, (Antonio Burgos) un trozo de flamenca con bata de cola, un escorzo de caballo de El Puerto Santa María, y otras tantas simplezas que hemos tenido que soportar. Y eso no es Andalucía.

El andaluz -ya lo he dicho en "Quejío flamenco" -tiene un sentido vegetal de la vida, buscando siempre lo positivo de ella. Por tal motivo, es difícil comprender al hombre del Sur, siendo, muchas veces, blanco de la indiferencia y risa. Ni tampoco es Andalucía una tierra -digamos- tan trágica como las que nos describe Azorín en "Los pueblos". Siempre he pensado que la tragedia del hombre andaluz es *existencial*, arañando la alegría -¡oh paradoja!- de la misma angustia existencial/óntica. Por lo que no es extraño de que sea capaz de cantar "por Soleá" -el cante que define a Andalucía- esta copla:

"CADA VEZ QUE CONSIDERO  
QUE ME TENGO QUE MORIR,  
TIENDO LA MANTA EN EL SUELO  
Y ME "JARTO" DE DORMIR".

El hombre andaluz echa mano de los cantos/cantes para encontrar alivio a los múltiples problemas que le asedian. Así es nuestra tierra (Andalucía) que Rodrigo Caro, en testimonio de Blas Infante en "Origen de lo flamenco y secreto del cante jondo", pág. 12, nombró "MADRE DE TODAS LAS CANCIONES Y CANCION DE TODAS LAS MADRES. Sentimiento de "purificación" que Manuel Machado vio en los cantes:

"NO HAY PENILLA NI ALEGRÍA  
QUE SE QUEDE SIN CANTAR.  
POR ESO HAY MAS CANTARES  
QUE GOTAS DE AGUA EN EL MAR  
Y ARENA EN LOS ARENALES"

(cfr. A. Arrebola: "Cantes a los poemas flamencos de Manuel Machado").

El cante nació de muy diversos factores, buscando consuelo o alivio o simplemente indiferencia. Este es nuestro cante que, como dijo José María Pemán, "no nació, como algunos creen, en medio de la juerga y el vino y del ocio, sino en medio de la honrada tarea cotidiana", y sus coplas tienen en sus ritmos el eco de la faena, a cuyo compás nacieron. ¡Ecos de un pueblo que trabaja cantando y escondiéndose, sin comprender que lo que se ha calificado e interpretado como *pereza*, en definitiva, es el supremo pudor y la suprema decencia del pueblo andaluz!.

El flamenco -lo he comentado con los alumnos- es una de las vivencias que debería ser estudiada a la luz de la razón, pero plasmada siempre en un sentimiento: alegría y pena; desesperación, esperanza y arrepentimiento... *realidad catártica* de la copla en la garganta desgarrada del cantaor. Comprenderéis cuán difícil resulta expresar por escrito lo que siente el corazón de todos los cantaores



andaluces. Somos rapsodas ágrafos que contamos la historia de un pueblo que "dice" sus penas y alegrías a través del cante, baile y toque flamencos.

Esto es -cómo no- una filosofía: conduce al hombre hacia la paz y beatitud. En las reuniones flamencas se vive la "catarsis".

Analizado psicológicamente el cante, podemos ver en él inquietudes, preocupaciones, angustias y duquelas, es decir, el mundo íntimo y complejo del hombre. Por esta circunstancia, sostuve siempre que el cante flamenco no es "*canto popular*", sino reelaboración musical en la inspiración y sabiduría natural del cantaor. El pueblo ha tenido -y sigue teniéndolo- su folklore y poco lo ha perfeccionado, salvo poner la música a tono con los movimientos sociales, económicos y políticos.

Como punto final, os diría que el flamenco es una queja en silencio, una música idónea para encontrarse el hombre a sí mismo y se purifique a través de él. Lo que no significa que todo cante sea siempre desolador, no; hay cantes llenos de alegría, y hasta felices en ocurrencias humorísticas. Pero el llamado "cante jondo" nació -en verdad- con tendencia a lo trágico y expresión/proyección catártica del hombre, porque canta "la pena" de Andalucía. La vida del hombre encierra tragedia que el flamenco ha sabido captar para que, a través de su expresión artística, el hombre se libere y purifique su alma, es decir, realice su "CATARSIS".

## **PRAXIS.**

### CANTES EN COMPAS BINARIO

**TANGOS.** Habría que tener la gracia de Curro Frijones, Manuel Torre, Enrique el Mellizo, Manuel Vallejo, Pastora Pavón "Niña de los peines", o la sabiduría enciclopédica y cantaora de Antonio Mairena, para escribir o hablar debidamente sobre uno de los pilares del llamado "Cante gitano-andaluz": TANGOS.

Aquí ofrezco una síntesis de esta modalidad cantaora que podéis ampliar en mi libro "Cantes gitano-andaluces básicos" (Cádiz, 1986). Con este resumen y "*escuchando*" discos alcanzareis una idea completa de los cantes que están en el llamado "COMPAS BINARIO" (2x4).

La variedad del tango es amplísima, y tiene un sabor y flamenquismo especiales. Otro tanto le sucede a los tientos: **TANGOS EN RITMO MAS LENTO.**

Os diré que en el flamenco, un cantaor puede empezar una "tanda de tangos y rematarla por tientos", o al revés.

La palabra tango, junto a Caña y Flamenco, es la que ha originado mayores debates, aunque no se haya encontrado una solución adecuada y convincente. Aquí, es natural, no caben discusiones, sino unas nociones generales para nuestros alumnos de Básica, Media o Formación Profesional.

A título de curiosidad, hay que manifestar que la palabra "Tango" quieren relacionarla -¿los flamencólogos?- con "tanga, tangalán, tangamandopio, tangana, tanganillo, etc. Louis Quievreux en su libro "ART FLAMENCO" (Bruselas, 1959) propuso la posible etimología de tango en el verbo latino "tangere": TOCAR.

Por otra parte, creo que uno de los mayores problemas que pueden plantearse consiste en ver si esta palabra del argot flamenco guarda alguna relación con la



forma de cantar y bailar en Argentina, pues no olvidemos que el tango es cien por cien bailable, cuya antigüedad se remonta a los primeros conocimientos que tenemos del flamenco.

El "Diccionario de usos del español", de María Moliner, nos da dos acepciones de tango. Una, sacada probablemente de alguna forma empezada por "TANG", del verbo "tañer", porque lo que se pretende es "Tocar el chito".

Otra, se trata posiblemente de una palabra onomatopéyica, extendida desde la isla de Hierro, de donde procede esta danza, primero por la Argentina, luego por toda América, y más tarde por todo el mundo, como: "FIESTA Y DANZA DE NEGROS o GENTE HUMILDE. También pone esta acepción: "Baile de Sociedad derivado de esa danza y extendido por todo el mundo a principios del siglo XIX".

Ricardo Molina -cfr. "Mundo y formas del cante flamenco", pág. 228- nos dice que "Tango es una palabra española y presenta dos modalidades: la argentina y la flamenca. No existe entre ellas más parentesco que el nominal". Al tango andaluz se le ha llamado también "TANGO CITANO o TANGO FLAMENCO" para diferenciarlo del argentino. No se conoce la fecha de su aparición en España, aunque no sería aventurado que la presencia del tango en nuestra patria pudo haber sido en el primer decenio del siglo pasado (siglo XIX). En esta fecha coinciden los tratadistas flamencos, aunque en el libro "De musica libri septem", de Francisco de Salinas (siglo XVI), ya aparece la palabra "tango" como "ACCION DE TAÑER". Pero sigue siendo un misterio la fecha cierta de aparición de este cante, uno de los más antiguos del acervo flamenco.

Sabemos -por *tradición oral*- que los tangos fueron siempre cantados en Triana Cádiz. Los tangos, eminentemente bailables, arraigaron por las tierras sabias de compases y danzas: TRIANA, CADIZ, LOS PUERTOS, JEREZ hasta llegar a Granada, Jaén, Málaga y Extremadura.

Sobre este particular, traigo aquí el testimonio del Profesor y Concertista de Guitarra don Manuel Cano -cfr. "La Guitarra... Córdoba 86- quien escribe:" Los gitanos de Granada conservan y llaman por su nombre de "ZAMBRA" a un mismo ritmo y forma original que el resto de los gitanos de Andalucía, sobre todo la comunidad asentada en la parte baja, llaman TANGO, de igual forma de expresión en la guitarra flamenca, empleando los dos semitonos tradicionales "por arriba" MI mayor -FA mayor, o "por medio" LA mayor- SI bemol.

De los cantes y bailes gitanos de estas primitivas zambras, no encontramos ningún testimonio sonoro grabado, sólo los que se hicieron muy posteriormente por las zambras de Manolo Amaya o de María "La Canastera". Del "Tango" podemos arrastrar una verdadera historia y un estudio más completo, por ser ritmo que estuvo en la interpretación y creación de los grandes cantaores flamencos de esta época primitiva".

En Málaga, los tangos adquirieron una forma especial: La Pirula y La Repompa fueron sus artífices; El Piyayo mezcló el tango, el tiento y la carcelera y creó sus cantes: "Cantes del Piyayo"; no "Tangos del Piyayo" como se ven en la discografía. Los tangos en Extremadura se suelen llamar "JALEOS EXTEMEÑOS" cuyo intérprete más representativo tal vez sea Juan Cantero que los ha divulgado por los tablaos madrileños.



Habría que añadir, por su curiosidad, la teoría del Profesor García Matos que fundamentó *tango gitano o flamenco* en la popularidad y auge del tango americano. Incluso nos llega a decir que Isaac Albéniz escribió numerosísimos tangos que nos ha legado formando parte de su admirable producción. A ese "auge" obedece fundamentalmente, el haber tomado "existencia" en el mundo flamenco. No hay, pues, criterios comunes sobre el advenimiento de tan admirables y difícilísimas formas flamencas que tanto nos deleitan.

Al hablar de los tangos, no podemos olvidar que fue Pastora Pavón Cruz "NIÑA DE LOS PEINES" su figura estelar y su divulgadora, y su mejor especialista, hasta el punto de deber su nombre artístico a una letra de tango que ella popularizó:

*"PEINATE TU CON MIS PEINES  
QUE MIS PEINES SON DE AZUCAR  
QUIEN CON MIS PEINES SE PEINA  
HASTA LOS DEDOS SE CHUPA".*

TANGUILLOS. Hablar o escribir de "tanguillos" es volar con la mente a Cádiz. Fueron precisamente los "Tanguillos de Cádiz" los que dieron origen a los demás. Cádiz fue *cuna* de muchísimos que tuvieron sus inicios en el folklore autóctono. Los tanguillos -en el *folklore gaditano*- tienen una altísima consideración histórico musical, de tal manera que "el tanguillo" define a Cádiz y sus Puertos.

Los tanguillos son creaciones eminentemente populares que nacen en el seno de una ciudad tan vinculada al cante. Quizá la nota más acusada del tanguillo estribe en cantarse "A CORO", con voces armónicamente conjuntadas, fenómenos inusitado en el flamenco. En las coplas de los tanguillos se mira más la intención de sus letras y el ritmo que la copla en sí.

Los instrumentos que suelen emplear, en la mayoría de los casos, son ajenos al flamenco, pero capaces de producir ritmos y melos perfectos.

En los tanguillos, elemento indispensable es el llamado "Güiro" o pito de caña. En Cádiz, junto a las /Chirigotas y Comparsas/, existen los "Coros". Estos eligen el tanguillo como elemento musical y sus letras -según Ramón Solís- están por lo general más elaboradas. Este mismo autor nos dice que lo más interesante de este fenómeno popular, es el entusiasmo con que todo el año preparan los componentes de cada grupo las músicas y las letras. En Cádiz y provincia, los tanguillos se convierten en un alarde de ingenio y gracia. La música, generalmente, es elemento secundario. Lo importante es la letra, cargada de contenido crítico y de sátira aguda y benévola.

Carecemos de datos ciertos sobre su aparición. Fernando Quiñones -cfr. "De Cádiz y sus cantes", pág. 152- dice: "las primeras noticias concretas sobre las coplas y tangos carnavalescos de Cádiz surgen en la segunda mitad del pasado siglo: se sabe que en el 1869 se echan a la calle coros populares". Fue, sin duda, la Guerra de la Independencia la que más favoreció su nacimiento, y, sobre todo, el poder difusor de María Antonia "La Caramba", famosa tonadillera de la época. También se cree que las músicas afrocubanas influyeron en la formación de la Chirigotas, Comparsas y Tanguillos. Musicalmente, los tanguillos son un cruce entre el TANGO y la RUMBA, pero más pícaros y airosos.



TIENTOS. Cuanto más se investiga en el flamenco, mayores perplejidades encontramos. Es algo que ha preocupado intensamente a músicos de fama universal: Manuel de Falla, Charles Debussy, Miguel I. Glinka, etc... El flamenco es un misterio, no por falta de investigación, sino por sus intrínsecos. Tal sucede con los Tangos y Tientos. Casi todo lo dicho del tango, se puede aplicar a los tientos" compás y estructura literaria son iguales. La diferencia estriba en la manera de acentuar el ritmo de la guitarra.

Sobre este aspecto, D.E. Pohren -cfr. "El arte flamenco", pág. 136- nos dice que "tradicionalmente, los tangos se tocan sin una acentuación notable, mientras que los tientos llevan unos golpes más y otros más cortos. Esto confiere a los tientos un cierto aire de lejanía, de profundidad que no poseen los tangos. Pocos guitarristas, sin embargo, mantienen en la actualidad esa diferencia, y cada vez más el tango y el tiento se van moldeando a una sola cosa, como probablemente debieran ser en un principio".

Casi todos los tratadistas flamencos sostienen que los tangos son una derivación más alegre de los tientos. En cambio, otros dicen lo contrario. Yo así lo creo, pues el tiento aparece en los primeros años del siglo actual, posterior, al menos, del estilo del que procede, el TANGO. Fue -es la tradición generalizada- en Cádiz donde comenzó llamándosele "tango tiento", aunque más tarde, en Sevilla, tomó carta de naturaleza como cante, es decir, se "sustantivó/nominalizó" el adjetivo. Aparece, pues, un nuevo cante: TIENTO.

Sobre su etimología, se acepta -cfr. "Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco" (Madrid, 1988), pág. 784= que "Tiento" es composición, por lo general corta, que a modo de prelude se ejecutaba en el órgano en los intermedios de la misa; luego pasó de la iglesia al pueblo y del órgano a la guitarra y significó floreos o ensayo que hace el músico antes de dar principio a lo que se propone tañer". Hay quienes señalan origen latino a este nombre, del latín "Temptare" que en el flamenco ha tenido múltiples significados. El flamencólogo José Blas Vega -cfr. "Temas flamencos", pág. 29- dice que el nombre de Tientos procede de una de sus letras:

*"ME TIRASTES VARIOS TIENTOS,  
POR VER SI ME BLANDEABA;  
Y ME ENCONTRASTE MAS FIRME  
QUE LAS MURALLAS DEL ALBA".*

Sobre su aparición en la escena flamenca, tampoco tenemos certeza histórica. La tradición oral nos revela que fue El Marurro (siglo XIX) uno de los primeros cantaores que dieron forma a este estilo; posteriormente Enrique el Mellizo lo fijó en su actual contextura. Ricardo Molina -cfr. "Mundo y formas del cante flamenco" (Madrid, 1963) y Fernando Quiñones -cfr. "De Cádiz y sus cantes" (Barcelona, 1964) sostienen que fue Manuel Torre (1878-1933) su primer divulgador, anunciando en su presentación en Sevilla (1902) como "Cantaor de Tangos".

Sin embargo, José Blas Vega, Augusto Butler "Máximo Andaluz", Paco Percheles (Francisco Bejarano Robles, de Málaga), Arcadio Larrea Palacín opinan



-con aportaciones históricas -que fue don Antonio Chacón el primer divulgador de los Tientos.

Ya sólo cabría añadir que los Tientos son uno de los baile más rítmicos, majestuosos, sobrios, sensuales y de gran matización dramática.

Y que pueden ser tan profundos como lo deseen sus intérpretes. En ellos -hablo como intérprete- se ven pellizcos de seguiriyas y soleares.

**MARIANAS.** Para definir un cante, nadie mejor que su intérprete. Tal es el caso de las Marianas/Mariana. En la indisciplinada historiografía flamenca, es un tanto utópico precisar el origen de un estilo o la absoluta propiedad creadora de un cantaor. Así pues, ¿dónde pondríamos el punto de partida de las Marianas/Mariana? Tratadistas hay que lo remiten a un vago origen finisecular, mientras que otros le atribuyen origen gitano. Para Domingo Manfredi -cfr. "Geografía del cante jondo", pág. 165- la Mariana, en su arquitectura y en su tónica, es un "fandango grande". No lo veo correcto. José Carlos de Luna ni siquiera lo menciona en su libro "De cante grande y cante chino" (1926).

El Profesor Andrade de Silva -cfr. "Antología del cante flamenco", pág. 81- nos dice que es posible que "el melos" primitivo de la Mariana, con su resonancia oriental, consu compás monótono, con su "son" de pandero, sea de origen gitano y viniera a Andalucía entre las melopeas que importaron las tribus que primeramente se afincaron en España, igual que ocurrió con los tientos, cante con el que la Mariana no deja de tener ciertas afinidades". Esta teoría está en consonancia con la forma musical de la Mariana.

Luis López Benítez "Niño de las Marianas" (1889-1963), a quien se le atribuye este cante, dijo por su cuenta y riesgo lo siguiente sobre la Mariana: "...El cante que tanta fama me proporcionó se me ocurrió a los diecisiete años. Le puse el nombre de "Cante de las Marianas".

La idea original me la suscitó un grupo de gitanos húngaros que bailaban y cantaban con el pandero, deambulando por tierras andaluzas. Escuchando el "son" de aquella gente exótica, solamente me quedó la tarea de "aflamencar" tales canciones y buscarles letras apropiadas".

Me parece que para conocer cómo se engendró este cante (de raíz netamente folklórica) habría que remontarse a la época romántica del siglo XIX, sabiendo que de cualquier anécdota -en este caso la famosa leyenda de la mona/cabra bailando- se llegara a formar un nuevo cante que, en la actualidad, está casi desaparecido. Como cantaor, diría que la Mariana está en los aires folklóricos camperos; se perciben ecos de peteneras, y en su versión flamenca presenta afinidad con los tientos, con un compás monótono y cierta resonancia oriental. Por eso, la he encuadrado dentro de los cantes en "COM-PAS BINARIO".

La popularización de este cante se debe al Cojo de Málaga, quien se dio a conocer como "El Cojo de las Marianas" y "El Niño de las Marianas", a principios de siglo. Posteriormente las revalorizó Bernardo el de los Lobitos que las grabó en la primera "Antología del Cante Flamenco", ref. Hispavox, 1954.



**RUMBA.** Cante y baile procedentes de Cuba. Al igual que la Güajira, la Rumba llega a Andalucía a través de el mar y se queda en ella andaluzándose. Al son de un ritmo vivo, muy marcado, al que acompañan coplas de decires alegres y picarescos, el baile aparece conjugando la exótica sensualidad tropical en el rajo desenfadado del flamenco superficial. Intervienen en la Rumba movimientos de todo el cuerpo. Piernas y pies ejecutan pasos ágiles y frívolos, en los que no faltan en taconeo simple cuando el ritmo lo requiere.

La Rumba es un canto folklórico aflamencado con coplas de cuatro versos generalmente hexasílabos. Se popularizó en España a través del teatro y los espectáculos de variedades, de donde la toman intérpretes flamencos, dándole un aire festero entre el Tango y la Bulería. La Rumba, en una palabra, no es más que *un tango* de los muchos que se cantan y bailan y que sólo difiere en su forma expresiva y su acentuación.

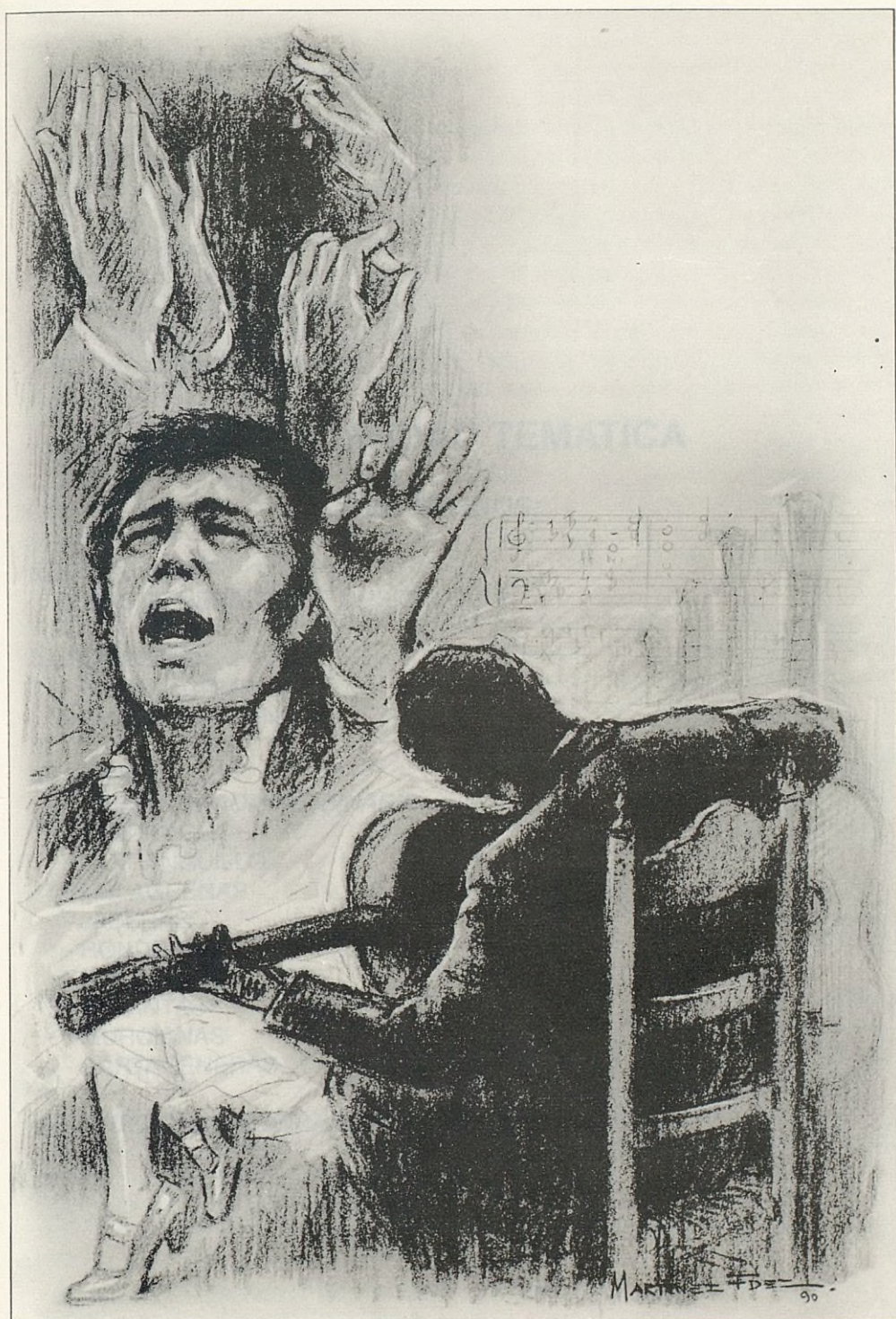
"Existe en él -escribe Manuel Cano- una forma sincopada que rompe el ritmo flamenco acercándose más a un ritmo afro-cubano". En los últimos años cincuenta, los gitanos catalanes ponen de moda este cante.

Desde entonces ha tenido gran vigencia en los tablaos flamencos, vigencia que se mantiene inalterable tanto en el cante como en el baile, interpretado éste con gran número de movimientos convulsivos y de torsión.

Ordinariamente, los cantaores "serios" no acostumbran cantar Rumbas.

#### **d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.**



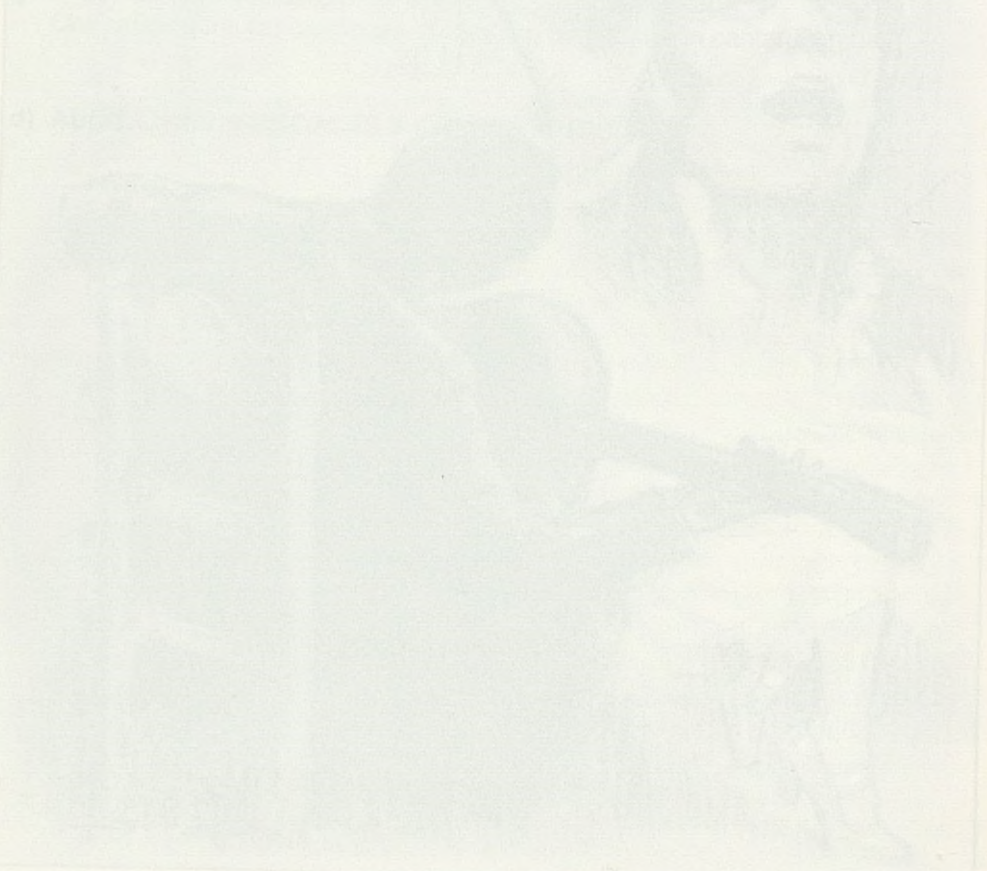




Elle est l'œuvre d'un homme de bien, et c'est la seule œuvre de ce genre que l'on trouve en France. Elle est l'œuvre d'un homme de bien, et c'est la seule œuvre de ce genre que l'on trouve en France. Elle est l'œuvre d'un homme de bien, et c'est la seule œuvre de ce genre que l'on trouve en France.

La France est un pays où l'on trouve beaucoup de choses intéressantes. Elle est un pays où l'on trouve beaucoup de choses intéressantes. Elle est un pays où l'on trouve beaucoup de choses intéressantes.

Elle est un pays où l'on trouve beaucoup de choses intéressantes. Elle est un pays où l'on trouve beaucoup de choses intéressantes. Elle est un pays où l'on trouve beaucoup de choses intéressantes.





## FOLKLORE.

## IDEAS GENERALES DE MUSICOLOGIA

"Nada hay tan poderoso como el ritmo y el canto de la música para imitar, aproximándose a la realidad tanto como sea posible, al cólera, la bondad, el valor, la misma prudencia, y todos los sentimientos del alma. Es, por tanto, imposible no reconocer el poder moral de la música; y puesto que este poder es muy verdadero, es absolutamente necesario hacer que la música forme parte de la educación de los jóvenes" (cfr. "Política", Libro V, Cap. V, de Aristóteles).

Es de capital importancia que los escolares tengan unas nociones básicas sobre la música para adquirir una formación integral. De esta manera, comprenderán la riqueza musical de España, y de forma especial ANDALUCIA. Teniendo, pues, unas ideas claras sobre la música y su importancia, comprenderán fácilmente el valor cultural de la música.

## SEXTA UNIDAD TEMATICA

### CONTENIDOS:

#### a) FOLKLORE:

##### IDEAS GENERALES DE MUSICOLOGIA

#### b) FLAMENCO:

- RITMO y COMPAS
- PALMAS FLAMENCAS

#### c) PRAXIS:

##### CANTES EN COMPAS BINARIO.

- FANDANGO
- FANDANGUILLO
- MALAGUEÑAS
- JABERAS
- RONDEÑAS
- GRANAINAS
- TARANTAS
- MURCIANAS
- CARTAGENERAS

#### d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.







## FOLKLORE.

### IDEAS GENERALES DE MUSICOLOGIA

"Nada hay tan poderoso como el ritmo y el canto de la música para imitar, apropiándose a la realidad tanto como sea posible, al cólera, la bondad, el valor, la misma prudencia, y todos los sentimientos del alma. Es, por tanto, imposible no reconocer el poder moral de la música; y puesto que este poder es muy verdadero, es absolutamente necesario hacer que la música forme parte de la educación de los jóvenes" (cfr. "Política", Libro V, Cap. V, de Aristóteles).

Es de capital importancia que los escolares tengan unas nociones básicas sobre la música para adquirir *una formación integral*. De esta manera, comprenderán la riqueza musical de España, y de forma especial ANDALUCIA. Teniendo, pues, unas ideas claras sobre la música y su importancia, comprenderán fácilmente el valor cultural y educativo de nuestros cantes flamencos.

No deben olvidar los escolares que cada día interesa más el fenómeno musical. Aparte de los buenos programas de música sabia, folklórica y ligera, preparados ad hoc, hasta los más pedestres anuncios requieren hoy su leit motiv o tarjeta musical de presentación publicitaria. La Radio y Televisión lo adoban todo con música. Hoy se comercia con la música como se comercia con el carbón, petróleo, acero, coches y cine.

Quiero traer aquí, recogidas del Quijote, unas palabras del Inmortal Cervantes: "...Me acogía -dice el genial novelista- al entretenimiento de leer algún libro, o a tocar una harpa, porque la experiencia me mostraba que la MUSICA compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del Espíritu".

#### *¿QUE ES LA MUSICA?*

Las definiciones suelen ser difíciles de dar y trabajosas de entender por los escueltas y quintaesenciadas. Sobre la música se han dado muchas definiciones. Como no pretendo dar clase de música, sino breves nociones, es por lo que doy aquí una definición al alcance de los escolares: "MUSICA ES EL ARTE DE LOS SONIDOS. ¿Qué menos (¡y qué más!) puede decirse de ella?

Hay que manifestar que las músicas experimentales de hoy -concreta, electrónica- admiten también los ruidos dentro del arte musical que ellas propugnan, cfr. "Folklore Español", de Dionisio Prado.

Me parece pedagógico ofrecer a los alumnos algunas opiniones de hombres célebres acerca de lo que entendían por MUSICA. Y así leemos:

-J. J. Rousseau: "El arte de combinar los sonidos de manera agradable al oído".

-G. Leibniz: "La música es el ejercicio inconsciente del cálculo".

-L. Stokowski: "Música es la poesía expresada por sonidos en lugar de palabras. Es poesía pura, comprensible para todos".

-J. Turina: "La expresión es el verdadero fin de la música".

-R. Descartes: "La música no es más que una total asociación de ideas e imágenes".

-San Agustín: "La música es un poderoso lenguaje explosivo del corazón".



## LA MUSICA, ¿LENGUAJE UNIVERSAL?

Me parece claro y evidente que la música es "un lenguaje". Se comunica mediante signos, lo mismo que la lengua. Ahora bien, que la música sea un "LENGUAJE UNIVERSAL", de manera que una misma música sea entendida de la misma manera por todos los hombres, es otra cuestión que se presta a distintas interpretaciones. Hay, por tanto, disparidad de opiniones. Para Tomás Iriarte -cfr. "La Música". Canto I- la música es "lenguaje universal":

*"UN IDIOMA TAN GRATO Y PERSUASIVO,  
QUE LA NACION MAS BARBARA E INCULTA  
SE RINDE A SU EFICACIA Y ATRACTIVO".*

En esta misma corriente esta Langfellow: "La música es el lenguaje universal de la humanidad", dijo.

Sin embargo, Otto Mayer-Serra -cfr. "Problemas de una sociología de la música" (Revista Musical Chilena, 1951) está totalmente en contra.

Lo mismo Igor Stravinsky que, categóricamente, afirmó: "No es verdad que el lenguaje musical sea el más universal y accesible directa e indirectamente para quien quiera escucharlo. Lo contrario es lo cierto:

Sólo los oídos familiarizados con este lenguaje pueden captar la idea del compositor, para el cual la partitura es un intermediario entre su imaginación y su mensaje personal, y, por otro lado, la esperanza de saberse comprendido por sus oyentes, especialmente en una época como la nuestra, en que estos ya no tienen la cultura musical de los patrocinadores principescos del Renacimiento y del Absolutismo o de la burguesía ilustrada de los tiempos de Goethe".

"Nuestra música occidental -cfr. "Folklore Español", pág. 17, de Dionisio Pradepoco o nada dice a la sensibilidad oriental. Tampoco a nosotros nos dice mucho la música que no lleve la impronta europea.

Sin embargo, la música siempre será un lenguaje valedero para ciertos núcleos de civilización cuyos gustos y aficiones coinciden en valorar del mismo modo el "arte de los sonidos".

Según mi criterio, estas consideraciones tienen mucha importancia a la hora de juzgar la "música flamenca" y compararla con las demás. Tal vez por esta causa no se han reconocido los "valores musicales" de los estilos flamencos, que han servido de inspiración a otras músicas nacionales y extranjeras. En este punto coinciden los musicólogos y flamencólogos.

## ¿COMO NOS HABLA LA MUSICA?

Dionisio Prado -cfr. "Folklore Español". pág. 20- me da las palabras que yo os transmito para todos nuestros alumnos: "la música puede hablarnos trayéndonos recuerdos a la memoria, emociones al corazón, e impresiones a nuestra sensibilidad. Por eso no anduvo errado el poeta irlandés cuando escribió: El arte (la música) que más cerca se halla de las lágrimas y de los recuerdos" (Oscar Wilde en "The Burden of Itys).

Como intérprete de la "música flamenca/jonda", os diría que el mensaje musical puede tonificar y ennoblecer nuestro espíritu, mejorando al individuo y a la socie-



dad. Nunca me he sentido más cerca de los “espiritual y divino” como cuando canto, y si es una “Misa flamenca”, mejor.

La música puede ser, para el ejecutante, desde un honesto pasatiempo, hasta una “recreación” de tipo inverso a la del compositor.

La música empleada en los servicios religiosos se convierten en oración colectiva del pueblo, reforzando y prolongando los afectos del alma.

En este sentido, Juan Sebastián Bach decía: “Toda música ha tener finalidad y honra de Dios y el recreo del alma”.

Aquí puede aprovecharse la ocasión de explicar a los alumnos la importancia de las canciones y cantes como medio de purificación del hombre, y forma de rendir tributo a la divinidad: Campanilleros, Rocieras, Saetas, etc...

#### **DOS MUNDOS MUSICALES: POPULAR y CULTO/SABIO.**

Lo que voy a decir, fijaos bien, es importante para un posterior análisis de los cantes flamencos. Esta es la razón: el flamenco -para mí- es una simbiosis de “lo popular” y “lo culto/sabio”. La música flamenca está inspirada, en su última fase, en la *música popular*, pero al mismo tiempo es producto del *genio musical* del cantaor-artista, pues no todo cantaor es “artista”. Tal vez esto cause tristeza por no haber aparecido en la actualidad nuevas formas o estilos a los ya creados.

No olvidéis que las primeras manifestaciones musicales de la humanidad fueron del género popular. El pueblo hace siempre música directa, espontánea, sin trabas preceptistas, y dejándose llevar de su “instinto musical”, diferente en cada raza: instinto capaz de mejorarse y progresar con nuevos gustos y aficiones. En esta espontaneidad está, precisamente, el encanto de la música popular.

Sólo con el correr de los tiempos, la música fue separándose en dos grandes mundos:

-EL POPULAR

-EL CULTO/SABIO

El primero, espontáneo, simple y aliviador. El segundo, reflexivo, complejo, y, a veces, atormentado y atormentador. Este es el mundo de las polifonías y contrapuntos; del profesional... del divo.

Mientras que el popular es el mundo a cielo descubierto, sin castas musicales, de una democracia absoluta, de espontaneidad y simplicidad del paraíso, de selva y tambor, de flauta y de canción, sin previos y trabajosos ensayos, sin atriles ni batutas.

Estas palabras pueden llevar a los alumnos a que ellos mismos hagan comparaciones entre las distintas modalidades musicales. Me parece un trabajo bonito para la captación musical del alumno.

La *música folklórica* es una de las manifestaciones más típicas de los pueblos. César Cuí -cfr. “La música en Rusia”. pág. 17. Col. Austral, 1947- afirma que la música folklórica es como el índice de las fuerzas creadoras de la nación”. Cabría señalar, para alumnos de Segunda Etapa de EGB, BUP y COU, que entiendan que “MUSICA FOLKLORICA” es distinto de “MUSICA POPULAR”, aunque en la práctica, desgraciadamente, se identifiquen.

El Congreso Internacional de “Música Folklórica”, celebrado en Sao Paolo (1954) adoptó esta definición de música folklórica: “...Música folklórica es el pro-



ducto de una tradición musical que ha ido evolucionando y transmitiéndose oralmente". Una canción que hoy llamamos folklórica no recibe su espaldarazo de tal, mientras no muera el "hombre viejo" y renazca la "nueva vida" de la consagración popular. Lo que hace que una melodía sea verdaderamente folklórica es su vivencia en el pueblo. La música folklórica se está haciendo siempre. A veces, los folkloristas acostumbran publicar la variante folklórica que más les interesa para sus fines prácticos. Y... algo parecido sucede con los cantes flamencos, de los cuales se han aprovechado muchos folkloristas.

De ahí viene la confusión entre "lo flamenco/jondo" y "lo folklórico o pseudofolklórico". Según César Cui, sólo las mejores canciones han podido peregrinar hasta nosotros a través de largos años, desde las épocas más lejanas; sólo éstas tienen suficientes carácter y vitalidad para sobrevivir en todo esplendor de su sencillez. Los cantos folklóricos no tienen edad, están siempre en vías de desarrollo. Hay que señalar que, en FOLKLORE, "edad" no es sinónimo de "valor". Nada más lejano; por lo que si una canción es bella no necesita más recomendación. Esta es precisamente una de las notas características de las *coplas flamencas*: jamás envejecen. Ni tampoco sus estilos. Lo que no quiere decir que el flamenco sea folklore. El flamenco está en el folklore sólo en el *campo semántico* y como exponente y expresión de "sabiduría popular".

#### ¿COMO CANTA EL PUEBLO?

Podría ofrecer muchas teorías y experiencias que he recogido en mi vida artística, pero he preferido las que Dionisio Prado nos presenta en su tratado "El folklore español", pág. 59, donde leemos: El legítimo canto popular actúa en todas partes de la manera siguiente:

- a) Atiende, consciente y directamente, al texto del canto.
- b) Inconsciente e indirectamente a la memoria.
- c) Esta inconsciencia melódica oscila, según las personas; pero siempre para el cantor popular, el texto manda.
- d) Cuando luchan la letra y la melodía, siempre es ésta la que pierde.  
Pero la música es, con mucho, un medio más libre de expresión que la poesía.
- e) El cantor popular no está sujeto a las tiranías de las recetas escolásticas, porque las ignora.
- f) El cantor popular que olvida el texto, olvida también la melodía.
- g) Si el legítimo cantor popular es incapaz de percatarse de las pequeñas variantes, con tal de que se diga bien la letra, ellas se van produciendo, naturalmente, a impulsos del gusto popular, que va modelando una misma melodía. Y aquí está la esencia del "FOLKLORE MUSICAL", que va variando y seleccionándose, según la idiosincracia del pueblo.

## FLAMENCO.

### RITMO y COMPAS.

La riqueza musical del flamenco es extraordinaria, como venimos afirmando. Causa pena saber que personas, que viven de la música, minusvaloren y despre-



cien el flamenco. Creen que el flamenco no es más que juerga y demás sambenitos que le han puesto. Para valorar el flamenco es preciso conocerlo en su totalidad, y en su justa medida. Tampoco se ha valorado al "folklore musical" en su exacta riqueza, cuando la mayoría de las composiciones musicales tienen su base y fundamento en él, es decir, en la forma natural de expresarse el pueblo.

No obstante, folklore y flamenco van tomando carta de naturaleza en los estamentos sociales; los "Medios de Comunicación Social" le vienen prestado su colaboración. Debereis comprender, Profesores y alumnos, que es sumamente difícil explicar por escrito los conceptos de "RITMO y COMPAS". El papel, aquí, es totalmente pasivo. Os diré, como cantaor, que el flamenco es un ejemplo vivo de "polifonía rítmica" y que no existe "expresión musical" más perfecta que la flamenca. Los músicos, ignorantes del flamenco, quizá se rasguen las vestiduras; sin embargo, es así.

Pues bien, el flamenco (CANTE, BAILE TOQUE) se fundamenta en el ritmo y compás. Podríamos decir que el ritmo es el elemento musical característico del cante. A éste se une el compás y otros factores constitutivos: el estilo melódico, los melismas o floreos vocalizados, las alusiones modales y la modulación que siempre se identifica -afirma Ricardo Molina en "Mundo y formas del cante flamenco", pág. 80- exclusivamente con el armónico.

Aparte de mi experiencia cantaora, que siempre he puesto a disposición de mis alumnos, quiero servirme de la autoridad y sabiduría del musicólogo y flamencólogo Hipólito Rossy que, rotundamente, afirma -cfr "Teoría del cante jondo", pág. 106- que los ritmos flamencos son fascinantes, que no hay en el mundo canto y baile folklórico que posea su riqueza de ritmo tan expresivo y variado. Su belleza es sólo comparable a la de sus melodías.

El ritmo -concebido como sucesión periódica de movimientos o sonidos en el tiempo -existe en la vida, como la vida misma, y se manifiesta de modo inconsciente. Lo hay en el correr de las aguas de un arroyo, en el latir del corazón, en el andar de un cuadrúpedo, etc. etc... es decir, donde cualquier ruido se produzca en periodos simétricos.

Cuando se dice de un cante que es "A RITMO LIBRE", quiere decir que no tiene ritmo periódico, o que el ritmo es asimétrico, desigual, o bien se deja al intérprete la facultad de dar a los sonidos la duración que le parezca. Toda músicaailable tiene que ser, necesaria e ineludiblemente, *RITMICA*, puesto que sin ritmo no hay baile.

Debemos decir que una gran parte de los estilos flamencos son "bailables" porque la melodía es rítmica o está montada sobre un ritmo.

El compás -que fue invención humana- es la manera de medir el ritmo. Fue introducido en la práctica musical con la anotación mensurada, así como la línea divisoria, de posterior creación, que separa a los compases entre sí. Cada cante flamenco responde, naturalmente, a un compás determinado, aunque muchos cantaores modifican esas medidas a lo largo de sus propias invenciones. Este hecho es, por otra parte, muy natural y frecuente en el flamenco. Esto demuestra la capacidad innata del "artista" flamenco para "crear" música.

Hay que reseñar que todo cante andaluz, aún teniendo en cuenta sus tradicionales estructuras rítmicas, es un producto de la libertas interpretativa del cantaor,



que altera -escribe José Manuel Caballero Bonald- la "pauta musical" según sus íntimas necesidades expresivas. Esto es de capital importancia en el cantaor flamenco, porque es una manera de manifestar su "*natural riqueza musical*".

En el flamenco, "LLEVAR EL COMPAS" no es otra cosa que marcar debidamente el ritmo del cante, ya sea con la guitarra, las palmas o algún otro procedimiento.

No es necesario, por tanto, "hacer palmas" para demostrar que el cantaor conoce bien el compás. Hay cantaores que no mueven las manos y llevan perfectamente el compás. Entran y rematan "a compás", como se dice en el lenguaje flamenco.

Por su *ritmo* y su *tonalidad*, en el cante jondo/flamenco hay siempre género y especie. Os pondré un ejemplo: cuando se juntan un cantaor y un guitarrista, y aquél le dice a éste: "Toca por alegrías", como si le hubiera dicho "por soleares", "por seguiriyas", por bulerías, etc... es porque cada una de esta clase de música flamenca tiene un género en el que se encierran varias especies.

Mientras que si se trata de un cante específico, o aquellas en que el género y la especie -afirma Hipólito Rossy en "Teoría del cante jondo", pág. 107- son una misma cosa, entonces el cantaor dice terminantemente: "Toca el Polo", o "la Caña", precedido el artículo el/la, no por el indeterminado un/una, ni por la expresión "por".

Pienso que sería de gran utilidad, sobre todo para los profesores que saben música, ofreceros la clasificación de los cantes según el ritmo conforme a las teorías del musicólogo/flamencólogo Hipólito Rossy. Esta clasificación no es -¡Dios nos libre!- axiomática.

- a) *Melodías libres a una voz sola*: Toná, martinete, debla, carcelera, nanas, saetas, cante de trilla...
- b) *Melodías con acompañamiento acompasado*: Soleares, seguiriyas, caña, polo, tientos, tangos, bulerías, livianas, serranas, tarantos.
- c) *Melodías métricas con acompañamiento acompasado*: Peteneras, farruca, tanguillo de Cádiz, garrotín, zorongo.
- d) *Melodías métricas deformadas, con acompañamiento acompasado*: Alegrías, mirabrá, romera, cantiñas, caracoles, verdiales, rondeñas, jaberas.
- e) *Melodías métricas deformadas, acompañadas sin sujeción a compás*: Malagueñas, granaínas, tarantas, cartageneras, murcianas.

## PALMAS FLAMENCAS.

“¿LAS PALMAS?

UN JUBILEO

DE GRAVES ALAS.

NO HAY QUE PERDERLAS.

PARA SENTIRLAS

HAY QUE SENTIR COMO SIENTO,

EN ESTREMECIMIENTO”

(Julio Alvarez de Villaluenga)



Es natural que los alumnos vean este apartado como complemento al de "Ritmo y Compás". Debo repetir que el flamenco es un ejemplo vivo de polifonía rítmica, y que no hay expresión musical más perfecta que la flamenca. Esto está en consonancia con el desarrollo de las "palmas flamencas".

El flamencólogo Anselmo González Clíment teoriza así sobre las palmas: "...Las palmas, no se olvide, son jaleo humano, directa excitación psíquica. Con ellas se asegura el éxito, diríamos, extractivo de lo jondo. Las palmas dirimen la atmósfera en la que el cantaor o el bailaor pueden disponer mejor su ánimo artístico. Su importancia no es cosa de mera ornamentación. Tienen fuerza y dignidad de ritual. Las palmas, pues, juegan un doble papel de incitación purificación ambiental.

Batir palmas es un acto de plasticidad en sí mismo y un acto promotor de plasticidad".

Por tanto, las palmas se convierten, en la mayoría de los cantes con guitarra, en elemento imprescindible. "Hacer palmas", en el flamenco, quiere decir marcar el compás golpeando una mano con otra. Es natural que cada cante exija una especial modalidad de palmas. Más de una vez he pensado, viendo cómo los *pueblos andaluces ejecutan el arte de hacer palmas*, que el flamenco exige y requiere un análisis objetivo y exhaustivo, para saber valorarlo en su justa medida.

Ven poco quienes se limitan a contemplar bulla y confusión en un tablao flamenco, o en una fiesta particular; ignoran que el cante flamenco saca del cuerpo humano las máximas posibilidades rítmicas. La danza popular pone a contribución pies, piernas, brazos, manos y dedos.

La preponderancia que el baile flamenco da a los ritmos extraídos de propio cuerpo, es un aval más de la nobleza y antigüedad del rico folklore andaluz, sin duda uno de los más variados y exuberantes no sólo de España sino del mundo entero. Lo cual no significa, bajo ningún concepto, que el flamenco sea folklore.

La forma de desarrollarse el flamenco me induce a manifestar que el "flamenco" (sic) no debe prestarse a los acompañamientos sinfónicos que, por desgracia, venimos padeciendo por irresponsables artistas.

Hay que hablar así a los alumnos, porque el flamenco es alérgico a estas modernas innovaciones. No me queda más remedio que manifestarlo así.

El cante, sobre todo el baile, apenas es concebido sin el acostumbrado acompañamiento de las palmas que son las principales sostenedoras del ritmo.

Como quiera que el sonido de la guitarra resulta débil, máxime cuando tiene que acompañar al baile, necesita del "bordón" de las palmas.

Y sabemos, por otra parte, que los que acompañan al cantaor o al bailaor con sus palmas conocen el compás casi por mera intuición, saben dar el "debido son" al cante. Más aún: en la actualidad existe una nueva profesión flamenca: "LOS PALMEROS". Estos no tienen otra misión que dar adecuadamente el son al cante, a la guitarra y al cantaor. Esta profesión, como tal, tiene que ser aprendida en las academias de baile y ballet.

Así como el "jazz" se apoya en el contrabajo que puntúa escolásticamente el ritmo básico, dejando a los demás instrumentos las piruetas, el flamenco necesita de las palmas que marquen y amplifiquen el ritmo de la guitarra, que, aunque



armónicamente perfecta, quedaría ahogada en el ambiente de un cuadro flamenco: Cante, Toque y Baile.

Por otra parte, hay que señalar que el cante flamenco, no sólo como danza, necesita de las palmas sino también de elementos rítmicos. Sin embargo, no todos los cantes necesitan de las palmas; entre estos cabe citar a las Malagueñas, Tarantas, Granaínas, etc..

El cante, aunque muchas veces es libre y con un amplio espacio de flexibilidad, requiere pilares fijos que vayan señalando los tiempos fuertes en torno a los que se mueve la voz del cantaor. Cuando la voz arranca, cuando la voz descansa y cuando la voz "muere" (término del lenguaje flamenco) las sílabas de las coplas, son las palmas, realmente, la osamenta del esqueleto rítmico del arte flamenco.

Dionisio Preciado -cfr. "El folklore español", pág. 115- afirma que no se necesita sentido rítmico para aplaudir un discurso. Tampoco se requiere ser un superdotado para adherirse a un coro de aplausos isócronos. Pero cuando el aplauso se convierte en "jaleo flamenco", éste adquiere una riqueza rítmica sorprendente, en ritmos disminuidos y contratiempos graciosos.

El "son" de las palmas flamencas se obtiene golpeando con los tres dedos centrales de la mano ( o con los cuatro), la palma de la mano opuesta. El "son" de las palmas se hace, principalmente, en los cantes para bailar, y en los "*cantes para escuchar*", asimismo, en los toques *introductivos* y, a veces, durante su ejecución. Cuando se hacen palmas mientras el cantaor va diciendo la copla, entonces son las llamadas "PALMAS SORDAS" con el fin de no forzar la voz del cantaor.

Pienso, mientras voy escribiendo estas notas, que os resultará difícil comprender la explicación a través de la palabra escrita, cuando en la práctica es sumamente fácil. Pero, al menos tenéis una referencia sobre el desarrollo e importancia de las : "palmas flamencas".

Cuanto mejor conozcamos nuestros cantes ( y el folklore general de Andalucía) nos sentiremos orgullosos de ellos, como los vascos, catalanes, gallegos lo están del suyo.

Para vosotros, docentes y discentes, estas son las clases de palmas:

- a) *Sordas*: se obtienen entrechocando -ahuecadas- las palmas de las manos.
- b) *Redoblas*: cuando suenan a contrapunto de las que llevan el son.
- c) *Naturales*: medio de acompañar cualquier cante.

## PRAXIS.

### CANTES DERIVADOS DEL FANDANGO.

FANDANGO. Es natural que antes de hablaros de "Cantes derivados del Fandango", os diga algo sobre qué es este estilo en la historia flamenca. Sobre el Fandango, se puede afirmar con la mayor objetividad posible, habría que escribir una tesis doctoral. Hay materia para ello por sus múltiples y variadas formas. Se puede demostrar que el fandango representó una de las formas más antiguas, y ha sido "piedra fundamental" de muchos cantes flamencos actuales. El fandango



es un cante eminentemente andaluz, cuyo nombre procede -no es apodíctico- de un antiguo baile cantado durante el siglo XVIII, y a través de piezas teatrales llamadas "tonadillas" fue dado a conocer por toda España.

Julián Pemartín -cfr. "El Cante Flamenco. Guía Alfabética", pág. 88- dice que el "aflamencamiento" de este fandango bailado, y cantado en Andalucía, en fecha que no es conveniente fijar, hizo nacer el fandango flamenco. El flamenco -ya lo hemos repetido- no es folklore, pero muchos cantes tienen su fundamento en los cantos folklóricos. Los cantes arrancan de una forma sencilla y natural del pueblo, pero elaborada por la capacidad musical del cantaor. El fandango es un canto generalizado en los pueblos españoles. Así opina J. Luque Navajas -cfr. "Málaga en el cante", pág. 39- diciendo que el fandango, aire popularailable de compás ternario, es común a muchas regiones de nuestra península; pero es en Andalucía donde adquiere una personalidad más acuciada, independizándose del resto. Aquí, como cante individual que es, se establece por su cuenta.

Que el fandango -escribe Manfredi Cano en "Geografía del cante jondo", pág. 144- es una danza antiquísima lo demuestra el hecho de que pertenece al folklore de casi todas las regiones españolas, y aunque sean diferentes entre sí, fandangos hay en Asturias, junto a las alboradas y los "alalás"; en Galicia, con las muñeiras, las riberianas, los zapateados y el contrapaso; en Extremadura, con acompañamiento de acordeones y panderos, además de la insustituible guitarra; en Mallorca, al par de jotas y boleros, y en Portugal, tan popular como el "vira", el malhao o el caminha verde, etc..

Es en Andalucía donde la importancia del fandango es capital, así como su expansión. A nuestro juicio, el *fandango andaluz* es en Huelva y Málaga, aunque Cádiz cuenta con un antiquísimo fandango, donde se realza plenamente. Málaga y Huelva han dado ricos y variados fandangos. El malagueño originará cantes (incluidos entre los "grandes") como Malagueñas, Tarantas, etc., en tanto que el fandango onubense se queda en el límite de su nacimiento, aunque -es verdad- se ha proyectado hacia Sevilla.

En el fandango, hasta el nombre es enrevesado. ¿Del latín "Fiducinare", tocar la lira? Pregunta el Diccionario. Esta terminación como -ANGO- suena a Mar Caribe. Lo cierto es que no se conoce la etimología de esta palabra, cuya acepción primera es la de "cierto baile antiguo y común en España". Corominas, en su Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, da como incierto el origen de esta palabra. J. M. Caballero Bonald -cfr. "Luces y sombras del Flamenco", pág. 107- piensa que el origen del fandango, como tal conjunto de variedades flamencas de un presunto tronco andaluz, es muy dudosa.

Sin embargo, Ricardo Molina -cfr. "Mundo y formas del cante flamenco" pág. 279 diserta sobre el posible origen del fandango diciendo que probablemente deriva del vocablo portugués "FADO", que designa un canto y baile típico de aquél país. "Fado" viene del latín "fatum" y alude a la *suerte*. Hado, pues comenta líricamente el destino de las personas.

La Enciclopedia de la Música, de Lavignac, recoge esta palabra como genérica denominación de un aire de danza española *de tres por cuatro* de vivo movimiento, dentro del cual pueden afiliarse Malagueñas, Rondeñas, Granaínas y



Murcianas, poco diferentes entre sí. Y aunque era conocido a finales del siglo XVIII, la primera vez que se encuentra este término es en un entremés anónimo de 1705, "El novio de la aldeana".

Musicalmente considerado, el fandango es, en su forma esencial, un baile con acompañamiento de copla, árabe en sus orígenes por las similitudes con la "zamra" arábigoandaluza y las jarchas mozárabes, que se extendió y aclimató a todas las regiones españolas, tomando nombre y formas propias, tal la jota ("fandango aragonés", según Julián Ribera), la muñeira, etc... En un principio, el fandango se escribía en *SEIS por OCHO* (6x8) y tiempo corto; después adoptó el compás en *TRES por CUATRO* (3x4). El fandango, en una palabra, no es un tipo de cante, sino una extraordinaria y asombrosa pluralidad de formas. En el fandango y en sus formas derivadas -anotad bien esto- coinciden, en síntesis, la esencia de dos culturas: las castellanas romanizada y la islámica.

El fandango llegó a ser en el siglo XIX un cante y baile nacional, tal como lo reflejan en sus escritos Giovanni Casanova, George Borrow, Richar Ford, Teófilo Gautier, Charles Davillier, etc..

Como cantaor, os diría que el fandango tomó rango de cante gitano-andaluz a partir de que los cantaores *lo meten* en el compás de soleá: ahí radica su grandeza, gracias a sus geniales intérpretes: Manuel Vallejo, Manuel Torre, Manuel Vega "El Carbonerillo" Antonio Rengel, José Rebollo, Antonio el de la Calzá, Niño Gloria, Manolo Caracol, etc...

Teniendo en cuenta sus razones musicales, geográficas, etnográficas, cronológicas y estilísticas, el fandango podría quedar desglosado así:

a) **MALAGA:** Verdiales, Cantes de Juan Breva, Rondeñas, Jaberías, Jabegote, Fandango de Lucena, Fandango de Córdoba, Fandango de Cabra, Fandango de Almería, Fandango de La Peza, Fandango de Güejar-Sierra, Fandango de puente Genil, Fandango de Jaén.

b) **FANDANGO DE LAS MINAS:** Taranta, Murciana, Cartagenera, Minera, Tarantos, levanticas, granadinas...

c) **FANDANGOS DE HUELVA:** Alosno, Huelva, El Cerro, Calañas, Cumbres, Mayores, Encinasola, Paymogo, Puebla de Guzmán, Valverde del Camino; Santa Bárbara, Cortegana, Cabezas Rubias, Riotinto, Almonester la Real, El Almendro, Punta Umbría...

**FANDANGUILLOS.** Y ahora, una breve exposición de algo que no podía quedar en el tintero: EL FANDANGUILLO. Los tratadistas flamencos están de acuerdo en que ya en el siglo XVIII se empleaba en España la palabra "fandanguillo", término sacado -según parece- de Fandango, lo que hace suponer que éste era anterior. El "Diccionario de la Real Academia" establece diferencia entre "fandango y fandanguillo". Fandango -según el DRAE- designó primitivamente un tipo especial de baile, mientras que fandanguillo se refirió a una modalidad de canto con el que se acompañaba aquél. El testimonio de don Julián Ribera es muy importante para conocer la evolución histórica del fandango y fandanguillo, puesto que -según él la Jota no es sino una de sus modalidades, es decir, el "fandango aragonés".

Tal es la influencia de la Jota en el fandango que hizo afirmar a D. E. Pohren -



cfr. "El arte flamenco". pág. 107- que el origen de este cante está en la "*jota campera*" del norte de España, y eran muy vivos y bailables, al son de las guitarras, castañuelas, panderetas y violines.

Según Eduardo Molina Fajardo -cfr. "El flamenco en Granada", pág. 27- la primera visión de *un fandango bailado* se da en el pueblo de Loja.

En la actualidad se considera al fandanguillo como una ramificación menor del tronco de los fandangos andaluces, y especialmente a los originarios de Huelva. La mayoría de ellos suele acompañarse de un baile a compás de *TRES por OCHO*, de clara raigambre tradicional, muy vagamente influido por algunos superficiales rasgos flamencos. Aunque el fandanguillo está encuadrado a la provincia de Huelva, existen también los fandanguillos de Herrera, de Granada, de Güejar-Sierra, de Dólar, de Almuñécar, de Puebla de Don Fadrique, de La Iruela, de Ecija, etc.

Para los flamencólogos, el fandanguillo por antonomasia nace y vive en los pueblos sometidos a la influencia de la sierra de Andévalo. Lo que no se puede dudar es que HUELVA es la provincia más rica en las variadas formas/estilos de fandanguillos. Raro es el pueblo onubense que no tenga *su fandanguillo*.

A mi juicio, el fandanguillo tuvo su nacimiento ante la imposibilidad de levantar - en el argot flamenco- al verdadero aficionado. Tomó su base musical en el *fandanguillo onubense*, de la mano de Pérez de Guzmán y José Rebollo. El fandanguillo así es un cante afiligranado, de forma que permite toda clase de lucidez/lucimiento por parte del cantaor. El fandanguillo hizo sus estragos durante la época denominada "Opera Flamenca". Los elementos ortodoxos del cante jondo, establecido en Granada (1922), ya se habían olvidado. La figura de Pepe Marchena arrastra en pos de sí a un ingente número de epígonos que seguirían los cánones marcheneros. No se puede olvidar, por otra parte, las circunstancias socio-políticas de la época que soportaba España. Estas aumentan con la Guerra Civil (1936). Era la época de las Milongas, Vidalitas, Güajiras, y sobre todo, fandanguillos. Nombres como Marchena, Niño de la Huerta, Paco el Americano, Pepe Palanca, Niño del Museo, Jesús Pero Sanz, Manuel Centeno, El Peluso, Juanito Valderrama, etc... llenan todas las provincias españolas. En aquella época, apenas se oían los "ecos jondos" de Tomás Pavón. Pienso -como cantaor- que fue una época triste para el cante gitano-andaluz.

**MALAGUEÑAS.** La Malagueña es un cante de profundidad y grandeza inexplícables, llevando en sí misma *una sensibilidad* fuera de lo común. Tanto es así que no todos los cantaores se atreven a interpretarla debidamente. Para cantar bien por malagueñas, es preciso tener mucho arte y no menos sentimiento; buena voz y dominio de los "melismas" propios de esta tierra cantaora". A estas cualidades habría que añadir unos pulmones a prueba de bomba.

En los llamados "cantes acompasaos", el cantaor suele apoyarse en el RITMO y SON, pero en la Malagueña -una vez dada la "salía", hay que *echarse palante* (así se dice en el lenguaje flamenco). En la Malagueña, el cantaor va siempre a pecho descubierto, y el menor fallo al respirar o retrasarse queda evidenciado y patente.

En cuanto a su vinculación como el llamado "cante gitano" -entendido este tér-



mino en orden histórico- parece que lo no tiene. José Carlos de Luna -cfr. "Del folkllore malagueño" -nos dice:"... Que la Malagueña no es cante jondo, porque le falta el "rajo" del estilo gitano, lo dicen los advenedizos a la afición, pero no los viejos cantaores.

Y mientras Silverio se arruinaba por seguriyas, Juan Brea pagaba con onzas peluconas y centenes isabelinos, ganados por malagueñas, los claveles que alfombraban el tablao a Juana Vargas "La Macarrona". Los plañidos de la malagueña no son ecos de presidios ni arrastan por caminos y tugurios hambres, miserias y degradaciones. Suspiran en ellos el alma atormentada por los celos y por la convicción de que el gozo perfecto dura poco. Por este solo cante pudo merecer Málaga el apelativo machadiano de "MALAGA CANTAORA".

Musicalmente vistas, las malagueñas arrancan del "fandango abandonao", que cada vez va perdiendo el ritmo para hacerse más lento hasta llegar a olvidarse del "cante abandonao". La guitarra -según veo yo- ha sido elemento transformador de la malagueña. Para mí, la malagueña debe mucho a la inspiración del guitarrista unida a la voz del cantaor. Por ello, las malagueñas no se generalizan sino que su nombre lo toman del intérprete. No obstante, hay una nota común en todas ellas: JAMAS VARIA EL TOQUE DE GUITARRA. Así sucede que no sabemos qué tipo de malagueña vamos a oír hasta que el cantaor no dé siquiera el primer "tercio". Y aún así, se pueden confundir varios estilos de malagueñas. La guitarra sonará siempre en "AIRE ABANDOLAO", pero percibiremos ecos de soleares, seguriyas.... Las malagueñas adquieren su independencia del fandango abandonao/verdialero porque "*su melos musical*" se hace cada vez más lento, sostenido y acompasado, logrando con ello una extraordinaria riqueza musical.

Estas transformaciones son propias de la evolución de todo folkllore, aunque, repetimos hasta la saciedad, que el flamenco no es folkllore.

Estos cambios -cfr. "Málaga en el cante", pág. 68, de José Luque Navajas- son efecto de otros sustanciales: Hacer del cante vehículo de un estado de ánimo distinto. De manera que si los verdiales son cantes de fiestas, de carácter jocosos, chispeantes, satíricos, intrascendente; la evolución hacia la malagueña tiende a hacerla sentimental y profunda, expresión de penas y de pasiones. Esto, unido a la influencia romántica del tiempo en que tuvo lugar su gestación, así como la distinta idiosincracia del sector social (población urbana frente a la rústica) que empezaba ya a desempeñar un papel preponderante en el arte flamenco, nos da una idea de los factores determinantes del nacimiento de la malagueña.

Un problema difícil es el que se refiere a su "origen y formación".

Como es natural, hay diversas teorías; algunas sin fundamento. Hay quien piensa y defiende que la malagueña tiene origen árabe. El autor atribuye la malagueña a una musulmana de Málaga. ¡Que más quisiera dice Francisco Bejarano Robles en "Del cante y de la malagueña" (Málaga, 1966) Málaga que nuestro cante se remontara a la Edad Media, para presumir de tener el cante más antiguo!. Otros mencionan como antecedentes una malagueña antigua o "*malagueña tirana*", que estuvo en boga a finales del siglo XVIII. Creemos que los orígenes de la malagueña no pueden ir más allá del siglo XIX y que su base principal fue el primitivo fandango malagueño. Este fandango, en su modalidad de Rondeña, pudo ser



también base de la malagueña. Hay otro fandango, la Jabera, que ya cita El Solitario hacia 1840, cuya salida y terminación son parecidas a la de las malagueñas ¿Pudo haber sido la raíz de la malagueña? Misterio.

Por su parte, J. M. Caballero Bonald afirma: "La malagueña es un cante de particularidades muy personales y definidas. Tiene todos los atributos de *cante grande*, amoldándose, a veces, a una cierta categoría a Caña o Seguriya. La malagueña es raíz primaria de todo el Cante de Levante, con ascendencias jondas perfectamente determinadas".

La tesis de Pepe Navarro Rodríguez -cfr. "Muestrario de malagueñeros y malagueñas" (Málaga, 1974), pág. 25 -es la siguiente:" ....La malagueña nació en Alora; no cabe la menor duda. El mejor testigo que podemos exhibir son las dos variantes de este cante que en Alora aún se conservan, que conocemos con el nombre de *cuneras* porque debido a su gran antigüedad se desconocen sus nombre o apodos de sus creadores".

Es verdad que, así como Vélez-Málaga ha sido fuente y "cuna " del cante abandonado ("Cantes de Juan Breva"). Alora puede ser considerada -¡cómo no!- *cuna de malagueñas*, pero no única". Esto sería lo más correcto. Creo que habría que admitir, sin miedo que MALAGA dió la línea del cante por malagueñas. Razones históricas, sociales y culturales nos lo evidencia. Si alguien desea ampliar más sobre el tema, puede consultar mi libro "Los cantes preflamencos y flamencos de Málaga" (Universidad de Málaga, 1985) y "Cantes de Málaga" en fascículos coleccionables (Diario "El Sol", Agosto-septiembre 89).

Es fácil de admitir que hubiera un intercambio entre guitarristas y cantaores "perotes" (de Alora), puesto que la guitarra fue fundamental en la realización de la malagueña.

Un cuadro sinóptico de la malagueña, nos daría:

- a) GRUPO DE MALAGUEÑAS CUNERAS (ALORA)
- b) GRUPO DE MALAGUEÑAS DE CANTADORES MALAGUEÑOS
- c) GRUPO DE MALAGUEÑAS DE CANTADORES FORANEOS

Me parece útil reseñar los cantaores más destacados en Malagueñas.

En las "Malagueñas cuneras/perotas": El Canario (Alora), El Perote (Alora), Joaquín Aranda "Tabaco" (Alora), Juan Acedo (Alora), "El Caena (Pizarra), Pitana (Cártama), Loriguillo de Coín (Coín), Sebastián Muñoz "El Pena" (padre) y su hijo Pepe "El Pena" (Alora), Diego el pijil/Perote (Alora), Pepe Vergara (Alora)...

2º grupo: José Beltrán "Niño de Vélez (Vélez-Málaga), El Alpartatero de Málaga, El Caribe (Málaga), Maestro Ojana (Málaga), Baldomero Pacheco (Málaga), "Niño del Huerto" (Fuengirola), María de la Chilanga y María La Chirrina (Málaga) y LA TRINI (Málaga).

Del grupo tercero (Malagueñas "foraneas"): El Mellizo, Niño de la Isla, Fosforito el Viejo, Fernando el de Triana, Cayetano de Cabra, Concha la Peñaranda y DON ANTONIO CHACON.

JABERAS. Las noticias que tenemos de las Jaberas son confusas, pues mientras, unos autores derivan este cante de un "fandango aseguillado" recordando a las alegrías y jotas aragonesas; otros han testimoniado su origen como nombre



sacado de la palabra jábega. Creemos que lo más convencional es derivar este nombre en función de la fonética andaluza, es lo más lógico. Es conocido que la fonética andaluza hace que de "habas" salga "jaba" (una hache aspirada) y luego "jabera", debido a unos pregones que cantaban dos hermanas vendedoras de habas en el Barrio de la Trinidad (Málaga). Pues históricamente está demostrado que en la calle Mármoles se vendía habas para las caballerías, medio de transporte en aquella época.

El problema de este cante radica en aceptar -si es posible- que su nombre provenga del nombre de algunas canciones cortas populares del siglo pasado, que estaban escritas con "uve" ("javeras"). Más aún: hasta ha habido la feliz invención de relacionar el nombre de este cante con la palabra, que aparece en el "Libro del Buen Amor" del Arcipreste de Hita, "exabebe" que más tarde tomó el nombre de "ajabeba" o "jabeba", flauta de caña de uso en aquella época.. Este problema está aún más difícil de resolver a causa de la indiferencia que siempre mostraron los cantaores, cante *muy difícil* que ya aparece en la novela costumbrista como uno de los primeros.

Las primeras noticias sobre este cante nos la ofrece Serafín Estébanez Calderón -cfr. "Escenas Andaluzas" (1847), quien dice: "...érase una malagueña por el estilo de la Jabera.... célebre cantadora". En este sentido, Pedro Camacho Galindo -cfr. "Los payos también cantan flamenco". pág. 93 - dice: Luego si es indiscutible que existe el cante denominado "Jabera", y sabemos que éste lo elaboró una mujer a quien apodaban "Jabera", resulta inconcebible que no fuera incluido en la lista de Juanelo" (cantaor que asesoró a don Antonio Machado Alvarez "Demófilo").

La Jabera, os diría como cantaor, que es un cante un tanto misterioso porque su nacimiento no coincide ni es coetáneo con la malagueña, sino todo lo contrario: se diferencia y, además, es anterior históricamente.

Algo sí queda claro: es un cante de la misma familia del fandango abandonao. Se trata de un cante que empieza en él y termina en él. Tiene perfectamente definida su personalidad. Y está configurada como cante alejado ya del fandango primitivo malagueño, y también de la malagueña, aunque lleva "melodías" propias de la malagueña. Musicalmente, resulta difícil definirla bien, debido a sus matices intrínsecos. Tiene un final que los cantaores llamamos "cadencia rota". La voz parece que se rompe; en la jabera se perciben bien "ecos" de la seguriya. Se pasa, con increíble rapidez, de los tonos graves a los agudos, y viceversa. Es un cante áspero, duro y grave. Por esto se diferencia de la malagueña: cante dulce, emotivo y profundo. Los "tercios" de la Jabera van todos ligados, con soltura en la voz del cantaor quien suele dar rienda suelta a su inspiración.

**RONDEÑAS.** La Rondeña ha sido uno de los cantes más conocidos y generalizados, ha tenido muchas y diferentes interpretaciones. Casi todas las teorías ponen la base genética de este tipo de fandango en la costumbre de "ir de ronda" por las calles para cantar a la novia del cantaor, o la novia de un amigo, o el señorito que paga al profesional para que cante a su novia o amante. Esta costumbre nos hace ver que Andalucía y Levante tienen la misma costumbre aragonesa y



santanderina: obsequiar a las muchachas con cantos de serenata. En esta misma teoría están Tomás Andrade de Silva -cfr. "Antología del cante flamenco" (Madrid, 1954) e Hipólito Rossy en su "Teoría del cante jondo" (Barcelona, 1966).

El andaluz es un tipo serio y recatado en los problemas del querer, que se reserva para sí mismo sin necesidad de hacer ostentaciones de cómo debe amar y querer; sin embargo, en lo de cantar no excluye esta bonita y romántica forma de manifestar sus sentimientos. Ya Fernando el de Triana -cfr. "Arte y artistas flamencos" (Madrid, 1935) para tildar a los artistas modernos, nos dice: "....Voy a sacar a relucir algunos detalles de los modernos artistas: cantar de pie: esto debe hacerse sólo al darle una serenata a la novia o a la novia del amigo".

La Rondeña, aunque etimológicamente pueda proceder de "rondar", tiene -según mi criterio- otro fundamento histórico y musical. Se trata de otro fandango más abandonao, y desde siempre fue considerada como uno de los fandangos más antiguos. Así lo testimonia Estébanez Calderón en sus "Escenas Andaluzas". Y como tal *cante abandonao* lo calaloga José Luque Navajas -cfr. "Málaga en el cante", pág. 50- quien afirma "La Rondeña es otro tipo de bandolá. Se trata de un fandango muy antiguo, perteneciente al área de la capital, que tomó su especial configuración durante el pasado siglo, al cambiar el campo por la urbe. Tal como hoy la conocemos es una bandolá más florida; sin embargo, en su primera forma era menos recargada de melismas y algo más lenta".

Ricardo Molina -cfr. "Mundo y formas del cante flamenco". pág. 285- dijo que la "Rondeña era el más viejo fandango malagueño conocido y cantado, a la que abundan referencias de escritores costumbristas y aún en la prensa del siglo XIX, como el diario malagueño "El Guadalhorce".

El problema de la Rondeña estriba en poder borrar la idea de que este cante naciera para "rondar". Si así fuera no habría evolucionado en la forma flamenca que desde siempre gozó. La Rondeña está en la misma línea que el fandango andaluz: Almería, Granada, Huelva, etc... Y algo especial tendría este "fandango" al lograr la máxima expansión e influencia durante el siglo XIX.

La Rondeña, como cualquier fandango, está formada por una estrofa de cuatro o cinco versos con predominio de la rima consonante. Sus letras, por lo general, tratan asuntos camperos, descriptivos, amorosos, vivenciales, etc... La Rondeña es más cantable que bailable. Desde hace tiempo se viene bailando la Rondeña, pero con un aire que recuerda al Taranto, llamada "Rondeña por Zambra", con lo que los bailaores y bailaoras ofrecen un baile, con la misma justeza que el taranto, más abierto y florido. La Rondeña ha influido en otros cantes: Polo y Fandango del Niño Gloria. No es posible demostrarlo en el papel pero en la "audición musical", sí.

Pero donde la Rondeña ha adquirido mayor calidad flamenca y artística ha sido en el toque de guitarra, desde que creara su versión Miguel Borrull, padre; siendo el primer gran intérprete que engrandeció el estilo don Ramón Montoya que hizo en uno de sus solos -grabado en disco- una auténtica creación, marcando la pauta a seguir a los concertistas posteriores.

GRANAINAS. Se ha dicho que Granada fue siempre ciudad musical. Quizá por esta causa, Manuel de Falla dijo que Granada ha sido el punto principal donde se



fundieron los elementos que han originado así las danzas como el “cante jondo” (no estamos de acuerdo), aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado. Pienso que Manuel de Falla afirmó esto sin datos históricos, apoyándose solamente en el orientalismo de la música y la danza, perdurables sus características a través de tan amplia dominación islámica sobre la ciudad y su incidencia sobre lo gitano.

Se sabe que la Granaina, forma apocopada de Granadina- es una adaptación de los llamados “fandangos grandes”, bajo la influencia del elemento árabe. Por ello, la “granaina” ha evolucionado hacia una modalidad más discordante, de cualidad oriental, que el fandango. Por lo que puede afirmarse que la Granaina es una derivación del fandango en la misma medida que lo es la malagueña. Se diferencia de ésta en que la Granaina es puro arabesco de filigranas, en el que los melismas abundan tanto que originan perjuicio a la pureza del cante.

Musicalmente hablando, tanto la Granaina como la Media Granaina arrancan del árbol malacitano. Se diferencian solamente en el “TONO”.

Las granainas van en “SI MAYOR”, y las malagueñas en “MI MAYOR”.

Para una mayor comprensión en los escolares, se diría que la Granaina “tira” más al fandanguillo (en la forma de “Media Granaina), en tanto que la Granaina “tira” más a la malagueña y taranta. Personalmente creo que la Granaina no es más que la “flamenquización” de algún fandango popular de la comarca en las voces de sus artífices como fueron Frasquito Yerbagüena y don Antonio Chacón, creador de la Media Granaina. Como cante para bailar emparejado con la Rondeña, la Granaina está ya nombrada en Serafín Estébanez Calderón.

Muchos teóricos del cante engloban a la Granaina dentro del llamado “Cante de Levante”. Como cantaor no acepto esta clasificación, pues considero este cante de gran equilibrio, grandeza y sensibilidad. Es un cante más difícil de lo que se cree comúnmente; está dentro de los cantos “ad libitum”, es decir sin compás fijo.

Ya sólo sabe añadir que don Antonio Chacón creó escuela, que secundaron Manuel Vallejo, Manuel Centeno, Niño de Cabra, Jacinto de Almadén, Pena (hijo), etc...

TARANTAS. El “cante minero” nació de una irrefrenable necesidad espiritual, del reencuentro del hombre que escapa, cada jornada, del riesgo que conlleva la mina. Podemos decir que el “cante levantino y minero” tiene, en su última esencia, la misma problemática que el cante andaluz: EL HOMBRE, “Por su primaria sencillez y sequedad -comenta Andrés Salóm en “Didáctica del cante jondo”, pág. 147- no se presta demasiado la Taranta al lucimiento personal de los cantarores”. Tal vez, por este motivo los cantaores rehuyen su interpretación. Se oye poco este cante en los festivales. En el paisaje mediterráneo y levantino vio la luz primera la Taranta hacia el año 1890, cuando largas caravanas de mineros de Almería y Jaén -algunos malagueños y granainos- llegaron a Herrerías y Garbanzal (Murcia), buscando trabajo, porque se habían agotado ya las minas de la Sierra de Gádor, Serón y Vera (Almería).

Naturalmente, con ellos iba también un cante el ¿TARANTO? A éste se uniría el “Cante de la Madrugá”, padre de la Taranta y de todo el cante minero.



El "cante de la madrugá" presentaba diversos giros musicales, sin haber adquirido aún su forma definitiva. Según "tradición oral" se mezclaron ambos cantes que bajo la inspiración cantaora del Rojo el Alpargatero nació la Taranta. De esta nacerían las diferentes formas del cante minero y levantino.

Hay quien habla de Taranta, Media Taranta y Tarantilla, cfr. "Teoría del cante jondo", de Hipólito Rossy. Creo, como cantaor, que es difícil que los mismos cantaores establezcan tales modalidades; es más lógico pensar que haya sólo una Taranta, como les sucede a las soleares y seguiriyas. La Taranta es un cante duro, largo, viril y sobrio, libre en el acompañamiento; musicalmente arranca de la malagueña, pero en "FA SOSTENIDO", nunca se baila; es, por tanto, un cante para escuchar. La Taranta fue un cante que se extendió y prodigó mucho durante el primer tercio del siglo actual. Sus coplas son estrofas de cinco versos ostosílabos - como el fandango- pero también encontramos este cante en estrofas de cuatro versos.

Para que tengáis una idea clara de la Taranta, os diría -como interprete acérrimo de ella- esto: cante que, difundido por otras comarcas cantaoras, se enriqueció musicalmente. Estas comarcas/zonas fueron principalmente Almería, Málaga, y Jaén. Con Almería, por medio de El Cabogatero, El Ciego de la Playa y, sobre todo, de Pedro El Morato por su aportación de las tonalidades musicales de la taranta y el taranto almeriense. Con Málaga, a través de Trinidad Navarro Carrillo "La Trini" y el Canario (de Alora). Con Jaén (recordad que al tiempo que se desarrollaba el cante minero de Levante, en las tierras mineras de Jaén, Linares, La Carolina y Andújar se perfilaba "su taranta") por medio de Basilio, El Tonto Linares, El Cabrerillo, Los Heredias...

No me queda más remedio que manifestar que el gran "artífice" del Cante Minero fue don Antonio Chacón seguido por Manolo Escacena, El Cojo de Málaga, Niña de los Peines, Niño de Cabra, José Cepero, Marchena, Guerrita, El Pena, Manuel Vallejo, Jacinto de Almadén, Canalejas de Puerto Real, Bernardo el de los Lobitos, El Cobitos, etc...

MURCIANA. Si alguien quiere acercarse, honradamente, a los orígenes del flamenco, debe echar mano a la buena voluntad, porque pocas noticias ciertas y apodícticas tienen los cantes flamencos. Tal ocurre con la Murciana. La Murciana, que conozco e interpreto, es un cante bellísimo. Sin embargo, prácticamente se ha dejado de cantar la Murciana. ¡Triste realidad! ¿por qué? Pueden existir varias razones. Posiblemente una de ellas sea la confusión. Desde hace tiempo se viene confundiendo la Murciana con la "Cartagenera Clásica" "Acaba penita... acaba" de Fernando El Herrero; "por-que tiro la barrena... de don Antonio Chacón, por citar algún ejemplo.

Otro tanto ha sucedido con la "Taranta Clásica" ("De noche y día...) del Niño de la Isla, que se canta como Cartagenera. Los estudiosos serios del flamenco opinan que es un error, pero se ha admitido como tal.

Esta confusión se ha generalizado no sólo entre los ¿flamencólogos?, sino también entre los mismos profesionales del cante.

Las Murcianas recogidas en discos de 78r/m están interpretadas, entre otros, por Don Antonio Chacón ("Pontífice del Cante Levantino"), Joaquín Vargas "El



Cojo de Málaga" y Manuel Vallejo. He pensado que las dificultades interpretativas de la Murciana ha sido el motivo de su desconocimiento en el mundo flamenco. Hay quien opina que la Murciana no fue más que el nombre que se le dio a las Cartageneras al principio -cfr. "El arte flamenco", de D. E. Pohren.

Creo que la Murciana es un fandango más con ecos recogidos de la Taranta, o tal vez sea una variedad de la Taranta. Musicalmente, la Murciana va en el aire de la Malagueña, pero en "FA" sostenido. -En su forma literaria, la Murciana se escribe en versos de ocho sílabas en cuarteta o quintilla, con rima -por lo general- consonante.

CARTAGENERA. "Los pueblos que más cantan son los que más sufren", dijo G. Nuñez de Prado. Vienen bien estas palabras, al comentar uno de los más grandes y patéticos del cante de Levante: LA CARTAGENERA. En sus inicios no fue más que una canción del folklore comarcal (Cartagena), que como la Taranta y la Murciana, recibió la influencia de los grandes intérpretes de flamenco durante el último tercio del siglo XIX y primeros años del siglo actual. Por esta influencia, la Cartagenera llegaría a tener categoría de cante flamenco. Para mí, representa la seguriya del cante minero y levantino. Creo que bien interpretada es una verdadera joya musical, donde no todos los cantaores pueden estar a gusto.

Ofrece unas connotaciones musicales extraordinarias. Fernando el de Triana cuenta que, en 1884, ya la cantaba en el café cantante sevillano El Burrero, Concha la Peñaranda.

Sobre su origen, existen confusas Teorías. Hay quienes consideran a la Cartagenera como un cante nacido en el ambiente de las minas. Creo que no es así, sino un cante "de elaboración artística" y de carácter eminentemente urbano, tal y como nos señalan sus letras antiguas, donde apenas aparece el tema del minero, cosa que no sucede en las tarantas, donde "lo minero" es el tema central, y es que los cantaores que forjaron la Cartagenera, prácticamente profesionales, no tenían nada que ver con la mina. La Cartagenera, por lo general, canta al puerto, al mar, penal, etc., es decir, se trata de un cante urbano, pero con sentimiento y dolor del minero. Emoción y grandeza -escribía Ricardo Molina- se funden en la amplia melodía de sus tercios. Y como todo cante levantino nace de la irrefrenable necesidad del hombre de "reencontrarse consigo".

De la Cartagenera dijo María Adela Díaz Párraga -cfr. "Flamenco", Julio 1976 (Ceuta) que fueron los emigrantes de Almería y Linares, los mineros que llegaban a estas tierras cartageneras de La Unión, quienes la hicieron flamenca. Sigo pensando que fue obra del cantaor profesional. Pepe Navarro afirmó que la Cartagenera no es más que una variedad de malagueña "aminorada", y que Don Antonio Chacón hacía juegos de manos con estos cantes. Según Manuel Yerga Lancharro, serio y profundo estudioso del flamenco, la cartagenera actual ha sido siempre llamada "Taranta clásica", dejando el nombre de Cartagenera a un cante que se viene denominando "Murciana". Es una cuestión -como observaréis- difícil de poner de acuerdo a sus teóricos. Sí se viene admitiendo que sus artífices fueron Concha la Penaranda, Niño de San Roque, Rojo el Alpargatero y, sobre todo, Don Antonio Chacón que la engrandeció y la dio a conocer por toda España. Tras las huellas de Chacón siguieron otros grandes intérpretes: Niño de Cabra, Manuel



Escacena, Manuel Centeno, Niña de los Peines, Manuel Vallejo, Guerrita, Niño de la Isla, Manuel Torre, Pepe Marchena...

Es lógico pensar que el desarrollo de la Cartagenera fuera unido con el de la Malagueña, puesto que son cantes de mutuos influjos. Más aún: Os diría -como cantaor- que se pueden cantar cartageneras en tono de malagueñas, y viceversa. Sin embargo, Domingo Manfredi Cano -cfr. "Geografía del cante jondo", pág. 141- sostiene que la Cartagenera tiene mucho de la Caña, del Polo y de la Serrana". Esto no es correcto.

La Cartagenera -como todo fandango- se expresa en estrofas de cinco versos:

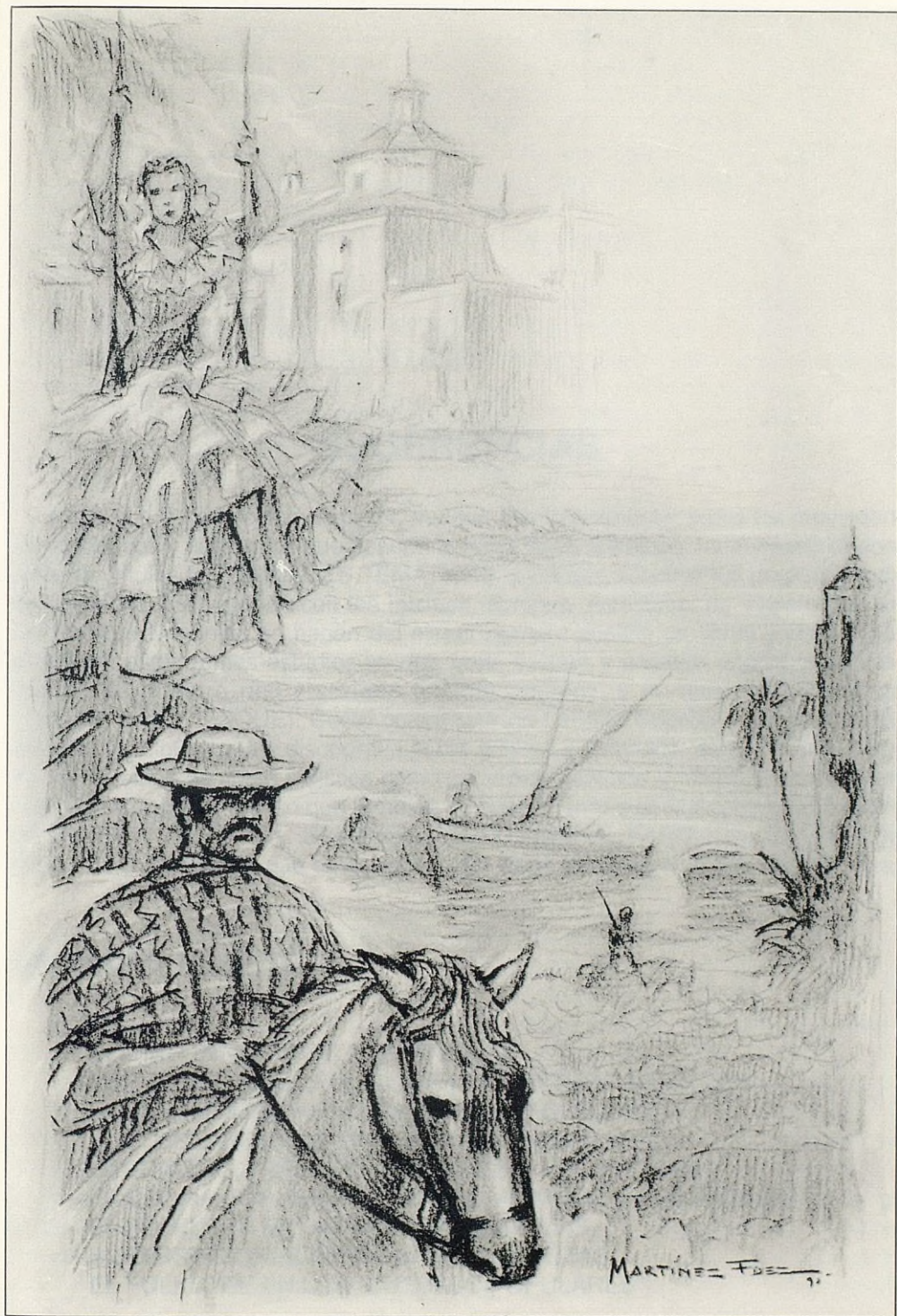
*"DE CARTAGENA A HERRERIAS  
HAN PUESTO ILUMINACION.  
TIENE PENA DE LA VIDA  
AQUEL QUE APAGUE UN FAROL  
Y NO LO ENCIENDA EN SEGUIDA".*

#### **d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS.**















## SUGERENCIAS

Dado que no es posible explicar, aunque sea brevemente, todos los movimientos folklóricos y flamencos que poseen nuestra tierra andaluza, he pensado ofrecer unos títulos de "UNIDADES TEMATICAS" para que vosotros los preparéis individualmente, o en grupos con los mismos alumnos. Asimismo, os sugiero que en los Centros Docentes se hagan del mayor número posible de libros y discos que abarquen estos temas-estudios ya que tanta fruición y encanto origina el conocimiento de nuestro rico y variado folklore andaluz, y no menos el flamenco (CANTE, BAILE, TOQUE). Como quiera que los Centros Docentes, por desgracia, carecen de bibliografía y discografía sobre folklore y flamenco, es por lo que ofrezco una relación de libros y discos como he venido diciendo a través de estas páginas. Por otra parte, pienso que también es conveniente que os explique algo sobre PETENERA, ALBOREA, BAMBERA, COLOMBIANA, FARRUCA, GARROTIN, GUAJIRAS, MILONGA que tanta aceptación viene teniendo en estos últimos años.

### UNIDADES TEMATICAS

#### a) FOLKLORE:

- EL VINO EN EL FOLKLORE ANDALUZ
- LOS TOROS EN EL FOLKLORE y LITERATURA ANDALUZA
- LA INDUMENTARIA ANDALUZA EN EL FOLKLORE
- EL FOLKLORE EN LA GASTRONOMIA ANDALUZA
- LITERATURA POPULAR: ACERTIJOS Y ADIVINANZAS
- FILOSOFIA POPULAR: REFRANES, ADAGIOS Y PROVERBIOS
- EL FOLKLORE EN LAS BODAS ANDALUZAS
- SUPERSTICIONES POPULARES ANDALUZAS
- EL FOLKLORE EN LOS "CUENTOS POPULARES"



**b) FLAMENCO:**

- LA GUITARRA FLAMENCA
- EL BAILE FLAMENCO
- PEÑAS FLAMENCAS
- CONGRESOS DE ACTIVIDADES FLAMENCAS
- REVISTAS FLAMENCAS
- EMISIONES RADIOFONICAS FLAMENCAS.

OTROS ESTILOS FLAMENCOS.

PETENERA:

Sobre el cante de la petenera se ha hecho más literatura que de ninguna otra forma flamenca. Desde siempre se ha oído esta copla:

*"QUIEN TE PUSO PETENERA,  
NO SUPO PONERTE NOMBRE;  
QUE DEBIA HABERTE PUESTO  
LA PERDICON DE LOS HOMBRES".*

El nombre de Petenera ha originado muchas polémicas acerca del origen y veracidad de este cante. Podríamos hacer esta primera pregunta: ¿De dónde procede este nombre? Puedo afirmar que he leído cuanto se ha escrito sobre la Petenera, y cada autor da una versión.

Paco Percheles -cfr. "Hoja del Lunes" (Málaga, 7 de julio 1952)- dijo: "... El cante de la Petenera fue creación personalísima de una mujer muy guapa de Paterna de la Ribera, en torno a cuya figura se tejió una leyenda de amores y de "perdición de los hombres", de calumnias y de odios, para teminar con el cuento de la muerte de la protagonista en el apogeo de su juventud y belleza:

*LA PETENERA SE HA MUERTO  
y LA LLEVAN A ENTERRAR..."*

Es extraño que Estébanez Calderón (1799-1867), primer cronista de los cantes y bailes en el siglo XIX, diga tan poco de tan bella y flamenca dama. En sus "Escenas andaluzas" (1847) ( cfr. Esc. "Asamblea General") relata la llegada a la fiesta de una *bailaora* y *cantaora*.

La Dolores, que "canta la malagueña por el estilo de la jabera y otras ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman Peteneras.

Tocante a las "Peteneras", son como "seguidillas" (definición que podría abarcar toda la gama de danzas de aquella época) que van por aire más vivo, pero la voz penetrante de la cantaora, dábanle una melancolía inexplicable". De estas palabras se deduce que se trata de un canteailable, un cante eminentemente popular. "Desde luego -dice Paco Perchales- esta petenera antigua, que cantó a fines del pasado siglo La Rubia de Málaga, es la "BAILABLE", cuya letra popular dice:



*"SEÑOR ALCALDE MAYOR,  
NO PRENDA USTED A LOS LADRONES:  
PORQUE TIENE USTED UNA HIJA  
QUE ROBA LOS CORAZONES".*

Sobre la Petenera, Rodríguez Marín -cfr. "Blanco y Negro" (Dic. 1897)- dijo: "...Entre los que a mediados de este siglo cantaban, no para divertir sus penas, sino para buscarse su vida, ya asistiendo a tertulias de gente de buen humor, ya alistándose en las compañías que solazaban al público en tabernas y cafés, figuraba la Petenera, de cuyo nombre de pila no se ha conservado memoria. Había nacido en Paterna de la Rivera (Cádiz); cantaba como los propios ángeles, al decir de los aficionados, y la llamaban "LA PETENERA", porque de Paterna dicen los andaluces "patehnera" ( algo aspirada la hache), y de patehnera a petenera va un paso muy corto, que mis paisanos salvan muy bien. La Petenera, sobre que inventó el agradabilísimo canto que lleva su nombre, y que no se parece gran cosa al que lo tiene en la actualidad, debía ser guapa moza. Bien pudo Juanelo, que la conoció y admiró, hablar del físico de ella a mi buen amigo Machado y Alvarez, maestro en materia de folklore".

José García Aparicio -cfr. "Rev. FLAMENCO" ( Tertulia Flamenca de Ceuta\_- nos dijo: "... La Petenera, al hilo de su etimología, y, desde luego haciendo alarde de fantasía, Demófilo, fiándose de Juanelo, atribuye el origen de la Petenera a una cantaora de legendaria belleza y de "rompe y rasga", natural de Paterna de la Ribera. Esto no tiene ninguna consistencia. La Petenera es de solera más antigua; pues es un "cantar de juglaría" que figura en los Códices de Alfonso el Sabio.

Basado también en la etimología del nombre, existe otra teoría muy sugestiva y que confieso -explica García Aparicio- que he creído a pie juntillas hasta conocer el origen juglaresco de este cante. Desde hace tiempo, muchos le atribuían origen hispanoamericano basándose en que se ha cantado bastante en Cuba y Santo Domingo, existiendo letras que hacen referencias a lugares americanos. Hay una petenera que dice:

*"EN LA HABANA NACI YO  
DEBAJO DE UNA PALMERA;  
ALLI ME ECHARON EL AGUA.  
¡NIÑA DE MI CORAZON!  
CANTANDO LA PETENERA*

Se basa esta segunda teoría en que este cante deriva de un hermoso, triste y melancólico cantar de los indios de la comarca del PETEN, y que una vez hispanizado (Cuba, tal vez) fue introducido aflamencándose posteriormente en Cádiz. De Peten, pues, vendría PETENERA".

Otra teoría, ya desechada, pone al "canto judío" como origen de la petenera. Se basa en la Reminiscencia de "cantos sinagogales", por aquella letra"

*"¿DONDE VAS, BELLA JUDIA,  
TAN DESCOMPUESTA y A DESHORA?*



## VOY EN BUSCA DE REBECO QUE ESTA EN LA SINAGOGA".

Arcadio Larrea niega rotundamente esta tesis. Su argumento es este: "Rebeco -afirma- no es nombre judío varón, y las mujeres hebreas no asisten a las sinagogas".

Julián Ribera -cfr. "La música de las Cantigas" (Madrid, 1922) dice que las melodías -algunas- de cante y baile que se transcribe en el, Códice de las Cantigas de Alfonso el Sabio es coincidente completamente con ella, a pesar del tiempo transcurrido. Esto no nos extraña, puesto que la mayoría de los cantos folklóricos españoles que más tarde se aflamencaron figuran en las Cantigas del Rey Sabio, melodías completamente coincidentes con la Playera o Seguiriyas, la Sevillanas floreadas, las Peteneras y las Soleares".

La opinión de José Blas Vega -cfr. "Temas flamencos", pág. 30- es la siguiente: "...Este cante debe su origen a una cantaora de flamenco llamada "LA PETENERA", que es igual a *Paternera*, es decir, oriunda de Paterna de la Rivera (Cádiz). Para ello tenemos las siguientes razones:

- 1.- Que no es nombre ni apellido andaluz, ni siquiera gitano.
- 2.- Que, como Rodríguez Marín, de "Paternera" dicen los andaluces "patehnera", y de aquí llegan a Petenera.
- 3.- Para Demófilo, la transformación de Patenera en Petenera es admisible por razones eufónicas.
- 4.- El testimonio de Demófilo recogido del cantaor Juanelo, artista que llegó a conocer dicha cantaora.

Es interesante la opinión de Hipólito Rossy -cfr. "Teoría del cante jondo", pág. 259- sobre la Petenera quien llega a afirmar que es anterior al siglo XVI. En efecto, dice. "los judíos sefarditas residentes en los Balkanes cantan la petenera entre su repertorio de "viellas canciones de España", incluso la popular copla que se refiere al nombre de la Petenera, la que le atribuye " la perdición de los hombres".

Para que la canción haya sido conservada tradicionalmente entre aquellos antiguos españoles, hay que admitir que la conocieran antes de ser expulsados.

Hay creencia de que la petenera es *canto semita*, lo que no sería extraño, puesto que muchos judíos fueron trovadores y juglares, y entre estos se cultivó el canto popular. Quizás esta procedencia explique las diferencias que separan la Petenera del resto del género flamenco.

Puede decirse que las peteneras poseen diferencias notables con el flamenco, pero forman parte integrante de él y han influido en importantes cantes jondos e hispanoamericanos al prestarle su "estructura rítmica" para que sirva de vehículo a sus melodías".

Mi tesis sobre la petenera es ésta: durante largo tiempo he podido comprobar la semejanza entre el flamenco y el "canto gregoriano", sobre todo en los "responso" que la iglesia católica tributa a los fieles difuntos, véase el "Liber Usualis". Ahí está el fundamento musical de la petenera. Y los gitanos/payos cantaores, artistas creativos, captaron estas melodías y de otros estilos flamencos: malagueña, cabaletas, etc.



Otra fuente pudo haber sido el canto y rezo de las "plañideras" que las hubo en Andalucía.

Quizá por esto, las peteneras produjeron en los gitanos el "mal farium" ( es decir, Fatum), cantos de "mal augurio" por relación del cante de la petenera con los cantos de los responsos. A pesar de este rechazo, fueron los gitanos sus promotores: Pastora Pavón "Niña de los Peines" y Rafael Romero...

Cabría preguntarse: ¿este "mal fario", es general? ¿pertenece a la idiosincracia de la raza gitana? A mi me resulta difícil admitir a la petenera tal "mal fario". Tal vez haya sido García Lorca el que más ayudara a dar a la petenera esta leyenda negra de "perdición de los hombres", de penas, de cuchillos, muertes...

La Petenera, musicalmente, es interpretada en la guitarra en la tonalidad de LA menor -Mi 7ª, tónica Re menor, por ser el tono que se ajusta mejor a los giros melódicos de la voz y sus diferentes tonalidades.

Quizá la más antigua grabación corresponda a la que hizo Juan Breva, con acompañamiento a la guitarra de Ramón Montoya (cfr. "La Voz de su Amo". GRAMOFONO, ref. AE. 748). Posteriormente la Petenera toma forma más flamenca (Manuel Cano) con la creación e interpretación que le aporta el cantaor "Niño de Medina". Es el paso intermedio entre Juan Breva (petenera aún popular) y las diversas formas que nos ofrecerá la Niña de los Peines y, sobre todo, Don Antonio Chacón.

#### ALBOREA:

Para nombrar este cante suele emplearse los términos "Alboreá, Alborear y Alboláa. Alboreá es una abreviada forma de "alborada", es decir, amanecer, auro-ra, lo que ha llevado a algunos teóricos a pensar que se trata de cantos para ser interpretados solamente al nacer el día. No estamos en esta línea. Otros aseguran que se trata de un cante de bodas gitanas. No hay argumentos históricos y apodócticos para tal afirmación:

Lo que sí parece cierto es que la Alboreá, la Cachucha y la Mosca son las canciones gitanas más características del Sacromonte. Las tres son canciones rituales de boda, y, para ser objetivos, hay que tenerlas por "bailes cantados", más que por "canciones con baile", puesto que lo importante en ellas es "lo mímico y lo coreográfico", como ocurre generalmente en todas las creaciones gitanas de este tipo, que relegan a un segundo puesto el cante, de escaso valor, casi siempre, literario y musical.

Por lo general, se viene admitiendo como un cante gitano. Sin embargo, podría dudarse de la auténtica ascendencia gitana de estas canciones danzas, cfr. "La canción andaluza", T. III, pág. 29 (Jerez de la Frontera, 1963), donde leemos: "Puede afirmarse, sin temor a yerro, que los gitanos no aportaron otra cosa al acervo folklórico del cante y baile andaluz que su hermenéutica peculiar".

Por su parte, Felipe Pedrell -cfr. "Cancionero Musical Popular Español- dice:" las canciones sacromontanas, manifiestamente primitivas, son danzas españolas en compás ternario y de movimiento moderado a las que los gitanos impusieron, acaso, sus maneras típicas, interpretativas, que siempre fueron los calés intérpretes más creadores. Por lo que bien pudiera admitirse que estas canciones-danzas



no sean otra cosa que recreaciones de gitanos andaluces, granadinos, incorporadas con carácter ritual, en principio, a sus ceremonias nupciales, y partes integrantes, más tarde, de sus "zambros/zambras".

Manuel Barrios -cfr. "Proceso al gitanismo", pág. 49- niega la paternidad de este cante a los gitanos: "... (los gitanos) presumen de negar el acceso, al no gitano, a sus más secretas e íntimas ceremonias. Tal es el caso de la boda, que ningún payo puede ver; ni siquiera oír el cante de ellas, la ALBOREA. Esa misteriosa boda, con el pañuelo en que nacen *las tres rosas* -es decir- la desfloración manual, con sus tres manchas de sangre, no es tito calé, sino CASTELLANO".

El poeta malagueño José Carlos de Luna -cfr. "De cante grande y cante chico" (Barcelona, 1926) -dijo que "la alboreá es una especie de *martinete natural*, más ligero de tono y sin tercios, con cierta semejanza con la nanas".

Las coplas de las alboreás no siguen todas las mismas medidas: seguidillas de cuatro versos, cuarteta con tres versos octosílabicos y el cuarto truncado, de tres o cuatro sílabas. El estribillo es siempre el mismo y característico:

*"SUBIR LA NOVIA P'ARRIBA,  
QUE SE DESPIDA DE SU FAMILIA".*

Musicalmente, las alboreás se suelen cantar en el compás de las soleares primitivas para bailar, es decir, Bulerías por Soleá.

#### BAMBERA:

*"LA NIÑA QUE ESTA EN LA BAMBA  
NO TIENE PADRE NI MADRE,  
NI NOVIO QUE VAYA A VERLA,  
NI PERRITO QUE LE LADRE".*

De un tiempo acá, se viene interpretando un cante especial: LA BAMBERA. Y es curioso saber que los denominados "puristas" del flamenco siempre lo rechazan; y sin embargo, raro es el festival flamenco en el que no interprete este cante que tiene sus raíces en el folklore. Esto nos da a entender cómo los "cantos folklóricos" han jugado importante papel en el flamenco. La Bambera, pues, procede del folklore andaluz y es uno de los más claros ejemplos de aflamencamiento de canciones. En su origen es puramente campestre y deviene de la costumbre de acompañar, cantando, el balanceo o bamboleo del columpio, como lo atestigua Covarrubias, en su obra "Tesoros de la Lengua". Muchos escritores costumbristas del siglo XIX ya nos hablan de esta costumbre de cantar al compás del balanceo/bamboleo, durante ciertos días del año, en los columpios suspendidos de corpulentos árboles.

Hay quien considera que la Bambera es canto de origen celta. Corominas nos explica que la palabra "bamba" quiere decir "oscilar", y su raíz es común a muchos idiomas. En Cuba, Honduras, Andalucía, Castilla y León, "bamba" es sinónimo de *columpio*. Este cante, que arranca del folklore, está en la misma línea que las trilleras, nanas, caleseras, temporeras, etc.



Concebidas musicalmente, las Bamberas recuerdan el "aire del fandango", por cuyo compás se interpretan (3x4), o bien con el ritmo y compás de la Soleá bailable. Sin embargo, debería cantarse sin guitarra y sin atenerse a compás, es decir, sería una "toná" de origen campero. Sólo cabría añadir que la Bambera es un cante "recreado" por la capacidad musical y cantaora del genio flamenco, entre los cuales hay que citar a Pastora Pavón "Niña de los Peines" que fue el alma mater de este cante.

### COLOMBIANAS:

Desde siempre se ha admitido, por lo general, que la Colombiana está encuadrada en los llamados "Cantes de Ida y Vuelta" o "Cantes hispanoamericanos". El argentino Jorge Ordoñez enumera los siguientes: Güajiras, Colombianas, Punto de la Habana, Milongas, Habaneras, Danzón, Vidalita, Rumba flamenca y Tangos Cubanos. Y en el Tomo I, pág 190 del "Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco", se lee: "Cante aflamencado con giros procedentes del folklore hispanoamericano, pero no identificado con ninguna canción concreta en todo su contexto". El flamencólogo José Blas Vega, al comentar los estilos flamencos de "Magna Antología del Cante Flamenco", pág. 77 (Madrid, 1982), nos dice que "hacia el 1930 aparece también un nuevo estilo, la Colombiana, motivada más por una canción que por, el influjo folklórico que pueda venir de Colombia".

Pero el mundo del flamenco -lo he dicho muchas veces- es un misterio.

Hay pocas verdades apodícticas: sólo el cante en sí. Digo esto porque, en contra de lo comúnmente admitido, en la Revista "CANDIL", nº 44, (Jaén, 1986) aparece un artículo firmado por Antonio Hita Maldonado acerca del verdadero origen de la Colombiana. Estas son sus palabras:

1º. Este estilo no fue nunca cante de importación, pues jamás existió en nuestro país hermano. La Colombiana fue creada, y cantada sólo dentro de nuestras fronteras, por lo cual no debería incorporarse nunca junto con los denominados cantes de ida y vuelta.

2º. Efectivamente, la Colombiana es relativamente moderna, siempre que consideremos moderno a un estilo que tiene de vida poco más de medio siglo.

3º. Su nacimiento y posterior difusión nace en los años treinta, cuando el tan vituperado por determinados artistas y críticos de esta generación don José Tejada Martín "Niño de Marchena", junto con don Hilario Montes, y tomando como base de su creación, entre otras formas musicales, la Rumba española, realizan una composición aflamencada a la que bautizan con el nombre de COLOMBIANAS y que en su segunda parte era interpretada a dos voces (esta segunda a modo de acompañamiento).

Para este menester fue requerido el "Niño de la Flor". Tal creación, y a la vez novedad, fue presentada al público en el año 1931 con caracteres de gran acontecimiento en todas las capitales de provincia".

Esto es, en síntesis, lo que se puede decir de este cante que durante muchos años ha estado sepultado en la cuneta del olvido, y que nuevamente lo vienen interpretando cantaores considerados ¿ortodoxos?. Pero en algunos, el *aspecto comercial* del cante, vale más que el cante en su tradicional y correcta expresión.



### FARRUCA:

Farruco es término diminutivo sacado de Francisco. Con este apelativo llamaban los andaluces a los gallegos y asturianos recién salidos de su tierra. Andalucía ha sido tierra hospitalaria, y nada de particular que estos fueran acogidos con su rico e influyente folklore. Ricardo Molina -cfr. "Mundo y formas del cante flamenco", pág. 319- dijo que el flamenco es omnívoro. Cualquier musicalidad tiene cabida en él, de manera especial en las bulerías. Y así Farruca y Garrotín tienen su punto de origen en el folklore gallego y asturiano. En un principio, su adaptación sería tímida, pero más tarde alcanzó plena vigencia gracias a Manuel Torre y Niña de los Peines. La farruca es otro ejemplo de "aflamencamiento" de la canción; viene espresada en coplas de cuatro versos octosílabos que riman segundo con cuarto. Es un cante cadencioso y melancólico y con ciertas influencias de algunas formas gaditanas. Tuvo su periodo de auge a principios del siglo XX, y se cree que fue El Loli quien la aflamencó, siguiéndole Manuel Torre. La farruca se presenta como *cante y baile*. Este es siempre superior al cante. Se ha atribuido a Ramón Montoya la creación de este baile en colaboración del bailaor Faíco, quienes la pusieron en escena a principios de siglo.

Don Manuel de Falla anotó sus ritmos apara incluirlos en el ballet "El sombrero de tres picos" (1918).

El baile -escribe Hipólito Rossy en "Teoría del cante jondo", pág. 280- para hombre o mujer con pantalones, se ejecuta en un espacio muy reducido, sin castañuelas, tocando los "pitos" o palmadas el propio bailaor o bailaora. Sus pasos son rigurosamente rítmicos y abundan los taconeos a contratiempo". También asegura Rossy que la tonalidad de la *farruca de canto*, que está en "modo menor", y de la guitarra sola, en "modo menor y mayor", es la misma de las canciones occidentales, de Italia, Alemania o Francia.

Desde el punto de vista musical, la Farruca está en compás binario (2 X 4), y su ritmo está influido por la zambra granadina. Pastora Pavón "Niña de los peines" grabó una de las letras más popularizadas entre los años 20-30, que dice:

"UNA FARRUCA EN GALICIA  
CON SENTIMIENTO LLORABA...  
PORQUE SE LE HABIA IDO EL "FARRUCO"  
QUE LA GAITA LE TOCABA".

Sólo hay que añadir, como hecho curioso, que el final de una farruca se hace cantando sólo en el compás, las frases flamencas:

"QUE CON EL TRAN, TRAN-TRAN- TRAN— TREIRO".

### GARROTIN:

Este cante tiene los mismos problemas que la Farruca. Su nombre es posible que venga del asturiano "garrotiada": reunión de genta para garrotiar, es decir, dar golpes al trigo en la era para que desgrane.

El garrotín entró en el flamenco gracias a la fuerza cantaora que le han imprimido sus intérpretes. Se trata de una música del folklore extraandaluz. José Carlos



de Luna llamó al Garrotín y a la Farruca "engendros desafortunadas de pravianas y gallegadas".

En cuanto a su procedencia, parece que hay dos teorías: una hace al Garrotín oriundo del folklore asturiano o, al menos, del antiguo reino de León; otra sostiene que es una canción de creación de los gitanos catalanes, concretamente en una región comprendida entre Lérida y el pueblo de Valls, en Tarragona. Al Garrotín, como intérprete, lo considero como un préstamo hecho al flamenco que, gracias a la Niña de los peines y Manuel Torre, llegó a tomar carta de naturaleza en el cante y baile flamencos.

El garrotín, a principios de siglo, era una canción tan facilona que estaba en boca incluso en las sirvientas, y por su facilidad tuvo gran acogida. Musicalmente considerado, es un cante de tipo festero, con ritmo de tango y un tanto artificioso, con letras graciosas y muy simples en su contenido. Ha sido un cante que tuvo buena acogida en la discografía flamenca: Antonio Mairena, Rafael Romero, José Menese, El Chaparro, José Merce, Curro Malena, etc...

Sobre el Garrotín, Hipólito Rossy dice que tiene algo de sardana y poco de flamenco en su ritmo, y, en lo que de flamenco tiene, recuerda a la farruca. Se ha cantado poco en festivales y recitales. Es más para bailar que para cantar, siendo Carmen Amaya su mejor intérprete y propagadora, junto con Faico.

#### GUAJIRA:

La Güajira es una canción afluencia procedente del folklore cubano, llegada a España en la segunda mitad del siglo XIX; viene expresada en copla de diez versos ostosílabos (décima). También hay quien cree que fue traída a España en el siglo XVI por soldados españoles que regresaban de la conquista. Sus coplas son alegres e indolentes; también se ven en ellas un sentido levemente picaresco.

Puede decirse que su integración en el flamenco arranca hacia 1890, debido a los sucesos de la Guerra de Cuba y la repatriación de muchos españoles. Testigo soy de muchos hombres que, llegados a mi pueblo, entonaban estas canciones con matices cubanos. La aparición del disco motivó la popularidad de la Güajira en España y, sobre todo, a la genialidad melódica de Pepe Marchena. "Lo mismo que les pasó -cfr. "Geografía del cante jondo", pág. 156, (D. Manfredi Cano)- a las canciones asturianas y gallegas cuando llegaron a Cádiz, la Güajira se envenenó de andalucismo y salió cantando y bailando por tangos, con tan buena fortuna que a mucha gente le pareció una buena moza la parienta recién llegada del Caribe".

"Para sus orígenes -escribe José Blas Vega- hay que tener en cuenta los tangos americanos, las décimas o el punto cubano o de La Habana, y con mucha más anterioridad hay huellas musicales en las tonadillas escénicas del siglo XVIII".

Los que mayor uso hicieron de la Güajira fueron los cantaores Juan Breva, El Mochuelo, Niño de Cabra, Manuel Escacena, Niño de la Huerta, La Rubia, Pepe Marchena, etc...

Afirma un flamencólogo que el cante en sí, su práctica, está por encima de toda flamencología, de toda erudición o de todo ditirambo literario. Si gusta una Güajira, en un momento dado, es porque el cantaor con intuición y duende flamenco ha



sabido llevarla a ese inefable misterio de lo jondo. Las Güajiras tuvieron mucha aceptación en los Cafés cantantes de principios de siglo. La Güajira, musicalmente, es una forma *rítmica e interpretativa* ajustada al ritmo de la petenera, pero en modo mayor, por lo que su relación tonal es la de LA mayor-MI 7ª-tónica RE mayor.- En la actualidad, un gran número de cantaores suelen interpretarla en sus recitales.

### MILONGA:

La Milonga es un cante afluencado procedente del folklore argentino, concretamente de una canción del Río de la Plata; literariamente, viene expresada en copla de cuatro versos octosílabos, repitiendo, a veces, uno de ellos. La Milonga está dentro de los llamados "Cantes de Ida y vuelta". Siempre que se habla de estos cantes, no olvidéis que España proveyó a Hispanoamérica de sus canciones, de sus instrumentos musicales y de su folklore, todo un bagaje cultural que regresará totalmente cambiado por las muchas y singulares aportaciones que allí recibe.

La Milonga entra en el mundo flamenco en forma parecida a la güajira, vidalita, farruca, etc..., es decir, por el genio y duende del intérprete flamenco. La Milonga, posee un compás variables: unas veces entra por fandangos (libre), y otras en compás definido por rumba.

En cuanto a la popularidad y práctica de la Milonga en el flamenco, es primordial recordar a Josefa Díaz y su hermana, hijas del matador de toros, Paco, puesto que fueron contratadas por el cantaor jerezano y hombre de negocios artísticos Juan Junquera para trabajar en Argentina. De su permanencia en aquellas tierras, Pepa Oro se trajo la milonga argentina, ofreciéndola en España como número extraordinario de su repertorio, bailándola y cantándola al "son" de tango. Al gran cantaor don Antonio Chacón le agradó este cante y lo adaptó para "escuchar", aunque -se dice- que el jerezano solamente cantaba la Milonga en reuniones muy selectas, y a la hora de los cantes festeros. También se dice que el cantaor que mayor partido sacó a la Milonga fue Manuel Escacena. Esté popularizó la milonga "Juan Simón el enterraor", aprendida escuchando a los toreros mejicanos que vinieron a España con Rodolfo Gaona por el año 1911. Manuel Cano opina que la milonga que hoy se canta tiene más que ver con la petenera y farruca que con la milonga argentina. La Milonga fue un cante en boga durante la llamada "Opera Flamenca" (hacia 1930).

### **d) AUDICIONES MUSICALES Y COMENTARIOS**



## BIBLIOGRAFIA

Resultaría prácticamente imposible la enumeración de todos los libros, ensayos, revistas, etc. que a través de muchos años de estudio y reflexión han servido al autor para redactar este modesto trabajo.

A título meramente informativo, se citan, como simple ejemplo, los siguientes:

### A) FOLKLORE

- Alvar, Manuel: Hacia los conceptos de lengua, dialectos y hablas. N. R. F. H. XV, 1961.
- Zúñiga, Angel: Historia del cuplé. s/f
- Barrionuevo Moncayo, F. : Málaga: sus gentes, su picaresca, sus pregones, Málaga, 1982.
- Biblioteca de las tradiciones populares españolas (1883-1886, II Vols.)
- Barrios, Manuel: Ese difícil mundo del flamenco. Sevilla, 1972.
- Afán de la Ribera, Antonio J.: Fiestas populares de Granada; Tradiciones, leyendas y cuentos granadinos (Granada, 1885).
- Basave Fernández del Valle, A.: Visión de Andalucía, México, 1966 (C. Austral).
- Cano, Manuel: El folklore en la Enseñanza General Básica (Granada, 1976).
- Caro Baroja, J.: Lo que sabemos del folklore (Madrid, 1976).
- Los pueblos de España (Barcelona, 1966).
- Carvalho-Neto, p.: La influencia del folklore en A. Machado (Madrid, 1975)
- Centro de Estudios Jerezanos: La canción andaluza (8 Tomos, Varios autores).
- Caro, Rodrigo: Díaz geniales o lúdricos (s. XVII, Bibl. Andalucía, 1883).
- Comas, M.: Historia del arte y de la cultura (Barcelona, 1971).
- Cuí, César: La música en Rusia (Col. Austral).
- Durán Muñoz, G.: Andalucía y su cante (Madrid, 1962).
- Diccionario de la Música Labor (Barcelona, 1954).
- Deleito y Piñuela, J.: También se divierte el pueblo (Madrid, 1966).



- Estébanez Calderón, S. Escenas andaluzas (1847. -Col. Austral, nº 188).
- Fernán Caballero: Cuadrados de costumbres populares andaluzas, La gaviota. El refranero de la gente del campo recogido en los pueblos de Andalucía, etc. (Gran parte de su obra es interesante para el folklore andaluz)
- Gala, Antonio: Prólogo a un Congreso de Cultura Andaluza (Córdoba, 1978).
- Godoy, C.: Historia de la música. (Melilla, 1954).
- Gómez Tabernas, J. M.: El tesoro del folklore español (Madrid, 1950).
- González, Isabel: Fiestas y Jolgorios andaluces (Madrid, 1981).
- Guichot y Sierra, A.: Noticia histórica del folklore (1922).
- Supersticiones populares andaluzas; Antroposociología,
- Hauser, A.: Historia social de la literatura y el arte (Madrid, 1971).
- Hoyos Sainz, Luis de: Manual de Folklore (Madrid, 1985).
- Huyhe, R.: El arte y el hombre (Barcelona, 1966).
- Infante Pérez, B.: El ideal andaluz; "Orígen de lo flamenco y secreto del cante jondo" (Sevilla, 1980).
- Lachman, R.: Música de Oriente. (Barcelona, 1975).
- Lafuente Alcántara, E.: Cancionero popular, colección escogida de seguidillas y coplas (1885).
- López-Chávarri, e.: Música popular española (Barcelona, 1940).
- Machado y Alvarez, A.: "DEMOFILO" :Colección de cantes flamencos (Sevilla, 1881).
- Cuentos, leyendas y costumbres populares (Sevilla, 1872).
- Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario (Sevilla, 1880).
- Adivinanzas francesas y españolas (Sevilla, 1881)
- Postcriptum (Poesía popular). Sevilla, 1883)
- Machado Ruiz, A.: Juan de Mairena (Col. Austral, nº1530).
- Martín, Alberto: Folklore y costumbres de España (Barcelona, 1944).
- Martínez Torner, E.: Temas folklóricos (Madrid, 1935).
- La canción tradicional española (Barcelona, 1940).
- Menéndez Pidal, R.: Flor nueva de romances viejos (Espasa-Calpe, nº 100).
- Pedrell, F.: Cancionero musical popular español (5 vols. Barcelona, 1958).
- Petit, J.: Historia de la cultura española (Barcelona, 1951).
- Pich Santatusana: Enciclopedia de la música (Barcelona, 1960).
- Preciado, Dionisio: Folklore español (Madrid, 1969).
- Rodríguez Marín, F.: Cantos Populares Españoles (1882, 5 Tomos).
- El alma de Andalucía... (Madrid, MCMXXIX).
- Ribera, Julián: La música de las Cantigas.
- La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger.
- Rodríguez Becerra, S.: Exvotos de Andalucía (Sevilla, 1980) (en colaboración).
- Orígen y evolución del folklore en Andalucía (Conferencia en el I Congreso de Folklore Andaluz, Granada, julio 1986). Antropología cultural de Andalucía (Sevilla 84).
- Salazar, A.: La música en España. (Madrid, Espasa-Calpe).
- San Agustín: Enarraciones sobre los p salmos. O.C. de la BAC.



Segarra, T.: Poesías populares. Liepzig, 1882).

Sermet, J.: Andalucía como hecho regional. (Granada, 1975).

Siurot, Manuel: Soleares, Fragmento de un discurso sevillano, s/f.

Spencer, Herbert: Educación física, intelectual y moral. (Sevilla, 1879).

Subirá, José: Historia de la música.

Stokowski, L.: Música para todos. (Colec. Austral).

Trueba, Antonio de: Antón el de los cantares.

Walter Sarkye: Trotamundos y gitanos; "Don Gitano" (Granada, 1984).

(Nota Bene: Cualquier obra de los escritores costumbristas es buena para encontrar elementos folklóricos).

## B) FLAMENCO

Actas de la reunión internacional de estudios sobre los orígenes del flamenco. Madrid, Centro de Estudios de Música Andaluza y Flamenco, 1969.

Actas de la reunión internacional de estudios sobre las relaciones entre la música andaluza, la hispanoamericana y el flamenco. Madrid, Centro de Estudios de Música Andaluza y Flamenco, 1972..

Aguilar y Tejera, A.: Saetas populares recogidas, y ordenadas por Madrid, Ciap, s. a. (1928).

Alba Villagrán, Diego, y Manrique López:, José: Los cantes de la Unión y Cartagena Barcelona, 1978.

Almendros, Carlos: Todo lo básico sobre el flamenco Barcelona, Mundilibro, 1973.

Alvarez Caballero, A.: Historia del cante flamenco Madrid, Alianza, 1981.

Amaya, F.: Gitanos y cante jondo Barcelona, Ediciones Duz, 1957.

Andaluz, Máximo: Cante y cantaores gitanos, Madrid, Progreso, 1935.

———Evocación y presencia del cante de don Antonio Chácon Jerez, de la Frontera, 1947.

———Evocación Romancero del cante. Bilbao, Proa, 1952.

———Bulerías Cátedra de Flamencología, de Jerez, 1961.

Andrade de Silva, T.: Antología del cante flamenco Madrid, Hispavox, 1955

Arrebola, Alfredo: Los cantes preflamencos y flamencos de Málaga Universidad de Málaga, 1985.

———El sentir flamenco en Bécquer, Villaespesa y Lorca Universidad de Málaga, 1986.

———El sentir flamenco en Falla y Picasso. Universidad de Málaga, 1986

Cantes gitanos-andaluces básicos. Universidad de Cádiz, 1986.

———La espiritualidad en el cante flamenco. Universidad de Cádiz, 1988,

———Los cantes de Málaga 5 fascículos. Diario "EL SOL DEL MEDITERRANEO", Málaga, 1989.

———EL flamenco en los escritores malagueños Universidad de Cádiz, 1990.

Barrios, Manuel: Ese difícil mundo del flamenco (Semblanzas). Universidad de Sevilla 1972.

———El cante flamenco Madrid, Publicaciones Controladas. Serie LOS ESPAÑOLES nº 12, 1972.



- Las oscuras raíces del flamenco Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986.
- Gitanos, moriscos y cante flamenco J. C. Editor, Sevilla, 1989)
- Bejarano Robles, F.: Del cante y de la malagueña Málaga, El Guadalhorce, 1966)
- Berjillos, Miguel: Vida de Juan Breva Málaga, 1976.
- Blas Vega, José: Las Tonás Málaga, El Guadalhorce, 1966.
- Pepe de la Matrona. Madrid, Hispavox, 1970.
- Temas Flamencos Madrid, Dante, 1973.
- Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz Universidad de Cádiz, 1988.
- Los corridos o romances andaluces Madrid, 1982.
- Vida y cante de Don Antonio Chacón. Ayuntamiento de Córdoba, 1986.
- Los cafés cantantes de Sevilla Madrid, Cinterco, 1987.
- El baile del taranto Madrid, 1983.
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (colaboración). Madrid, Cinterco, 1988
- Burgos Única, Miguel: En defensa de los cantes del campo, pregones y cantes granaínos. Ayuntamiento de Granada, 1986.
- Caba, Carlos y Pedro: Andalucía, su comunismo y su cante jondo Universidad de Cádiz, 1988.
- Caballero, Luis: ¿Somos o no andaluces? De la verdad y la mentira del cante,) Sevilla, 1973.
- Caballero Bonald, J. Manuel: El cante andaluz Barcelona, Ed. Noguer, 1957
- Diccionario del cante jondo, Madrid, 1963.
- Archivo del cante flamenco Barcelona, Vergara, 1968.
- Luces y sombras del flamenco Barcelona, Lumen, 1975).
- Caffarena Such, Angel: Málaga cantaora. Málaga, El Guadalhorce, 1964.
- Geografía del cante andaluz. Málaga, El Guadalhorce, 1964.
- Algo sobre el cante. Málaga, El Guadalhorce, 1970.
- Camacho Galindo, Pedro: Los payos también cantan flamenco Madrid, Demófilo, 1975.
- Cano Tamayo, Manuel: Un siglo de la guitarra granadina Granada, Caja de Ahorros, 1975).
- Folklore: Iniciación al cante popular andaluz. Universidad de Granada, 1976.
- La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco Córdoba, Universidad y Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986.
- Cansinos Assens, Rafael: La copla andaluza Madrid, Demófilo 1976.
- Carretero, Concepción: Origen, evolución y morfología del baile por sevillanas. Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1980.
- Carrillo, Alonso, Antonio: Hacia una explicación sociológica del flamenco Universidad de Granada, 1977.
- El cante flamenco como expresión y liberación Almería 1978.
- La poesía del cante jondo. Almería, Cajal, 1981.
- Cimorra, Clemente: El cante jondo Buenos Aires, Schapire, 1943).



- Clavería, Carlos : Estudios sobre los gitanismos del español Madrid, C.S.I.C.,1951.
- Cobo, Eugenio: Pasión y muerte de Gabriel Macandé Madrid, Demófilo 1977.
- Chicano Muñoz, Fernando: Cante y música de Andalucía Lucena, 1958.
- Davillier, Charles: Viaje por España Madrid, Castilla,1940.
- Donnier, Philippe: El duende tiene que ser matemático (Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías Córdoba, Virgilio Márquez 1987.
- Don Preciso: Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantatar a la guitarra. Madrid, 1799. Se hicieron muchas ediciones: la última Demófilo, 1982.
- Durán Muñoz, García: Andalucía y su cante Universidad de Cádiz, 1988.
- Equipo Alfredo: El flamenco y los gitanos. Una aproximación cultural. Granada, Seminario de Estudios Flamencos, 1978
- Escudero, Vicente: Mi baile. Barcelona, Muntaner y Simón 1947.
- Estébanez Calderón Serafín: Escenas andaluzas. Madrid, Baltasar González, 1847. Se han hechos muchas ediciones.
- Falla, Manuel de: El cante jondo (Canto primitivo andaluz). Granada, Editorial Urania,1922.
- Escritos sobre música y músicos. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
- Fernández Bañuls Juan Alberto y Pérez Orozco, José María: La poesía lírica en andaluz. Ayuntamiento de Sevilla, 1983.
- Joyoero de coplas andaluzas. Editoriales Unidas, 1986.
- García Chicón, Agustín: Valores antropológicos del cante jondo Málaga, Diputación Provincial 1987.
- El estoicismo en la malagueña y otros cantes Málaga, 1988.
- Hacia una antropología andaluza Málaga, 1988.
- García Herrera, Gustavo: Cosas de Málaga. Pregones y cantares. Málagas, Diputación Provincial, 1967.
- García Lorca, Federico: Poema del cante jondo. Madrid, Ediciones Ulises, 1931.
- Obras Completas. Madrid, Aguilar. Muchas Ediciones.
- García Matos, Manuel: Bosquejo histórico del cante flamenco Madrid, Hispavox,1958.
- Folklore en Falla. Madrid, 1953.
- Danzas populares, de España, Andalucía. Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971.
- Sobre el flamenco. Madrid, Cinterco, 1987.
- García Tejera, María del Carmen: Poesía flamenca (Análisis de los rasgos populares y flamencos de la obra poética de Antonio Murciano). Universidad de Cádiz, 1986)
- García Vizcaíno, Félix (Félix de Utrera): Acrósticos del arte flamenco Universidad de Cádiz, 1987.
- Gelardo, José y Belade Francine: La copla popular flamenca Córdoba, Demófilo 1978.
- Gómez Pérez, Agustín: El neoclasicismo flamenco: el mairénismo, el caracolismo Córdoba, Demófilo 1978.
- La saeta viva. Córdoba, Demófilo 1984.



- La voz flamenca. Córdoba, Caja Libro de bolsillo, 1988.
- González Climent, Anselmo: Andalucía en los toros, el canto y la danza Madrid, 1953.
- Flamencología Madrid, Escélicer, 1964.
- Cante en Córdoba Madrid, Escélicer, 1957.
- ¡Oído al Cante! Madrid, Escélicer, 1960.
- Bulerías. Un ensayo jerezano Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1961.
- Antología de la poesía flamenca Madrid, Escélicer, 1961.
- Pepe Marchena y la ópera flamenca... y otros ensayos Madrid, Demófilo 1975.
- González de Hervás, Emilio: Er cante Madrid, 1964.
- Antología del canto flamenco y canto gitano Madrid, Columbia, 1965.
- Grande, Félix: Memorias del flamenco Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Agenda flamenca Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- Guerra Valdenebra, Pepa: Así canta y baila Andalucía (Raíces de su cultura folklórica). Málaga, 1987.
- Gutierrez Corbajo, Francisco: La copla flamenca a la luz de las teorías métricas de los formalistas rusos. Córdoba, Virgilio Márquez, 1987.
- La copla flamenca y la Lirica de Tipo Popular". Madrid, Cinterco, 1990.
- Gutierrez del Alba, José María: El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares Madrid, Gaspar Editores, s.a. (1868).
- Herrera Carranza, Joaquín: Imagen última de Antonio Mairena Sevilla, Callejón del Agua, 1984
- Hortal Barba, Alfonso: 100 años de canto jondo en Jaén. Granada, Editorial Andalucía, 1981.
- Aproximación al flamenco y su raíz. Granada, E. Andalucía, 1986.
- Infante Pérez, Blas: Orígenes de lo flamenco y secreto del canto jondo Sevilla, Junta de Andalucía, 1980)
- Jiménez Quesada, Mateo: Autenticidad del canto flamenco Madrid, EISA, 1974.
- Lafuente, Rafael: Los gitanos, el flamenco y los flamencos Barcelona, Editorial Barna, 1955.
- Larrea Palacín, Arcadio.: La canción andaluza Ensayos de Etnología musical. Jerez de la Frontera, Centro de estudios jerezanos, 1961.
- El flamenco en su raíz Madrid, Editora Nacional, 1974.
- Guía de Flamenco Madrid, Editora Nacional 1975.
- Lavaur, Luis: Teoría romántica del canto flamenco Ed. Nacional, 1976.
- Lobo García, Gesáreo: El canto jondo a través de los tiempos Valencia, 1961.
- López Fernández, Rafael: La saeta. Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones, 1981.
- López Rodríguez, Manuel: Tras las huellas del flamenco. El mundo gitano en la obra de Cervantes. Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1971.
- José Carlos de Luna: De canto grande y canto chico. Madrid, 1926.
- El Café de Chinitas. Madrid, Escélicer, 1942.
- Gitanos de la Bética. Universidad de Cádiz, 1989.
- Del folklore malagueño. Málaga 1956.



- El flamenco y los flamencos. San Sebastián, Dirección General de Turismo, 1955.
- Luque Navajas, José: Málaga en el cante. Málaga, El Guadalhorce, 1965.
- Machado, Manuel: Cante Hondo. Madrid, Helénica, 1912.
- Machado y Alvarez, Antonio (Demófilo): Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo. Sevilla, El Porvenir, 1881.
- Poesía popular. Pos-criptum a la obra Cantos populares Españoles de Rodríguez Marín Sevilla, Francisco Alvarez, 1883
- Primeros escritos flamencos (1869-1871) Córdoba, Demófilo, 1981
- De soledades. Escritos flamencos, 1879 Córdoba, Demófilo, 1982
- Machado y Alvarez, Antonio (Demófilo) y Sbarbi, José María: Las saetas,. Córdoba, Demófilo, 1982.
- Mairena, Antonio: Las confesiones de Antonio Mairena. Universidad de Sevilla, 1976.
- Joaquín el de la Paula, gran artífice del cante por soleá de Alcalá. Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, 1983.
- Manfredi Cano, Domingo: Geografía del cante jondo Universidad de Cádiz, 1988.
- Silueta folklórica de Andalucía Madrid, Publicaciones Españolas, 1961
- Gente de bronce y seda. Madrid, Editora Nacional, 1965.
- Cante y baile flamencos. León, Everest, 1973.
- Manzano, Rafael: Cante jondo (Historia e intérpretes) Barcelona, Editorial Barna, s/f).
- El baile andaluz. Barcelona, Los Tarantos, 1965.
- Maravilla, Luis: Lección de guitarra flamenca Madrid, Hixpavox, 1967
- Martínez de la Peña, Teresa: Teoría y práctica del baile flamenco Madrid, Aguilar, 1970.
- Más y Prat, Benito: La tierra de María Santísima. Sevilla, Bienal de Arte Flamenco y Fundación Machado, 1988.
- Mata Gómez, Antonio: La verdad del cante. Madrid, 1976
- Melgar Reina, Luis: La saeta. Córdoba, Ediciones Escudero, 1977.
- El cante cordobés. Puente Genil, Anzur, 1978
- Melgar Reina, Luis y Marín Brújula, Angel: Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses. Córdoba, monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987.
- Mercado, José: La seguidilla gitana. Madrid, Taurus, 1982.
- Molina, Javier: Memorias autógrafas de su vida artística. Edición, prólogo y notas por Augusto Butler, Jerez de la Frontera, 1964.
- Molina Tenor, Ricardo y Antonio Mairena: Mundo y formas del cante flamenco. Sevilla, Al-Andalus, 1971.
- Molina, Ricardo: Cante flamenco. Antología. Madrid, Taurus, 1965.
- Misterios del arte flamenco. Barcelona, Sagitario, 1967.
- Cante y cantaores cordobeses. Madrid, Demófilo, 1977.
- Obra flamenca. Madrid, Demófilo, 1977.
- Molina Fajardo, Eduardo: Manuel de Falla y el cante jondo Universidad de Granada, 1976.
- El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia. Granada, Miguel



- Sánchez, 1974
- Cante jondo granadino. Granada, Caja de Ahorros, 1972.
- Monleón, José.: Lo que sabemos del flamenco Madrid, G. de Toro, 1967.
- Morales, Rafael: Método de guitarra para estilos andaluces. Granada, Ediciones Sacromonte, 1954.
- Moreno Delgado, Antonio: Aurelio, su cante, su vida. Cádiz, Escélicer, 1964.
- Murciano, Antonio: Perfil del cante. Málaga, El Guadalhorce, 1965
- Poesía flamenca. Madrid, Dante, 1976.
- Las dos Pastoras. Málaga, El Guadalhorce, 1964.
- Navarro Rodríguez, Pepe.: Muestrario de malagueños, y malagueñas Málaga, 1974.
- Cosas del cante Málaga, 1969.
- Neville, Edgar: Flamenco y cante jondo Málaga. El Guadalhorce, 1963.
- Noel, Eugenio: Señoritos, chulos, fenómenos gitanos y flamencos. Madrid, Renacimiento, 1916.
- Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos. Madrid, La Novela Mundial, 1926.
- Núñez de Prado, G.: Cantaores andaluces Universidad de Cádiz 1987.
- Ortiz de Villajos, Cándido: Gitanos de Granada La zambra. Granada, Editorial Andalucía, 1949.
- Ortiz Muños, Luis: Antología de cantes andaluces Madrid, Pax, 1967.
- Ortiz Nuevo, José Luis: Pensamiento político en el cante flamenco Sevilla, Editorial Andaluzas Unidas, 1985.
- De las danzas y andanzas de Enrique el Cojo... recogidas, ordenadas y escritas por... Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1984.
- Osuna, José María: Andalucía en el fiel. Madrid, Rumbos, 1952.
- Pantoja Antúnez, José Luis: Evocación de las grandes figuras del flamenco. Jerez de la Frontera, Asta Regia, 1963
- Pedrell, Felipe: Cancionero musical popular español. Valls (Tarragona) Eduardo Castells, 1918-1922. 4 vols.
- Pemartín, Julián: Guía alfabética del cante flamenco Madrid, Afrodisio Aguado, 1966.
- Pericón de Cádiz: Las mil y una historias de...Recogidas y ordenadas por José Luis Ortíz Nuevo Madrid, Demófilo 1975.
- Plata, Juan de la : Flamencos de Jerez Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1961
- La saeta Jerez. de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1984.
- La tradición flamenca de Jerez Jerez. Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1987.
- PLIEGOS de coplas para decir por rondeñas, malagueñas, jaberías, verdiales... Málaga, Caja de Ahorros, 1963.
- Pohren, D. E.: El arte flamenco Madrid, 1970.
- Quievreux, Louis: Art Flamenco Bruselas, 1959.
- Quiñones, Fernando.: De Cádiz y sus cantes Madrid, Ediciones del Centro 1974.
- El flamenco, vida y muerte Barcelona, Laia, 1982.



- Los poemas flamencos. Cádiz, Torre Tavira, 1983.
- Rincón Muñiz, Antonio: Raíces flamencas de Mairena del Alcor. Los Palacios (Sevilla), 1983.
- Río, Jesús del: El romanticismo y el flamenco. Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1987.
- Rioja, E.: Inventario de guitarreros granadinos Granada, Ediciones Códice, 1983.
- El cante por malagueñas. Plásticas con Diego el Perote. Universidad de Málaga, 1983.
- Ríos Ruiz, Manuel: El cante de Jerez. Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1968.
- Introducción al cante flamenco Madrid, Ismo, 1972.
- Rumbos del cante flamenco Madrid, Biblioteca Picazo, 1973.
- Antología del cante flamenco de la provincia de Cádiz. Jerez de la Frontera, Caja de Ahorros de Jerez, 1983.
- Rodríguez Cosano, Ricardo: Letras flamencas y biografías inéditas. Los Palacios (Sevilla), 1978.
- Enigmas del cante flamenco. Lebrija (Sevilla), 1990.
- Rodríguez Marín, Francisco: Colección de cantos populares españoles. Madrid, Atlas, 1951.
- La copla. Bosquejo de un estudio folklórico. Madrid, Revista de Archivos, 1910.
- El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas. Madrid, Revista de Archivos, 1929.
- Rodríguez Mateo, Juan: La copla y el cante popular en Andalucía. Discurso de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Sevilla, Aljarafe, 1946.
- Rojo Guerrero, Gonzalo: Cantaores malagueños. Pinceladas flamencas (1850-1950). Benalmádena (Málaga), 1987 (XV Congreso de Actividades Flamencas).
- Román, Ignacio: La verdad del cante. Madrid, Zafiro, 1965.
- Romero, José: Joaquín Turina ante la estética flamenca. Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1984.
- Ropero Nuñez, Miguel: El léxico del caló en el lenguaje del cante flamenco. Universidad de Sevilla, 1978.
- El léxico andaluz de las coplas flamencas. Sevilla, Alfar, 1984.
- Rossy, Hipólito: Teoría del cante jondo Barcelona, Credsa, 1966.
- Rueda, Salvador: Antología flamenca Córdoba, Demófilo, 1982.
- Flamenquerías (Notas de color, Año 1892) Córdoba, Demófilo, 1983.
- Sáez Asensio: La Unión. Introducción a su historia y a su cante La Unión, 1972.
- Crónicas del Festival Nacional del Cante de las Minas en sus Bodas de Plata (1961-1985). La Unión, 1985.
- Salóm, Andrés: Didáctica del cante jondo Murcia, Ediciones 23-27, 1976.
- Los cantes libres y de Levante Murcia, Editora Regional de Murcia 1982.
- Sánchez Romero, José: La copla andaluza Sevilla, 1962.
- Shuchart, Hugo.: Die cantes flamencos Halle, 1881.
- Segovia, Andrés: Coplas del pueblo andaluz. Madrid, Pliegos del Sur, 1981.
- Solís, Ramón: Flamenco y Literatura. Dante, 1975.



- Soria Medina, Enrique: La copla. Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones, 1981.
- Starkie, Walter: Don Gitano. Barcelona, Janés, 1944.
- Talismán: Teoría del cante jondo. Granada, F. Ocaña 1958.
- Tineo Rebolledo: Diccionario Gitano-Español y Español-Gitano. Universidad de Cádiz, 1988.
- Triana, Fernando el de: Arte y artistas flamencos. Madrid, Imprenta Helénica, 1935.
- Turina, Joaquín: La música andaluza. Ayuntamiento de Sevilla, 1982.
- Urbaneja, Antonio: Cante, cantares y cantarcillos. Universidad, de Cádiz, 1989.
- Notas andaluzas Málaga, 1981.
- Urbano Pérez, Manuel: Pueblo y política en el cante jondo. Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1980.
- El cante jondo en Antonio Machado. Córdoba, Demófilo, 1982.
- Grandeza y servidumbre del cante jienense. Jaén, Candil, 1982..
- Valencina, Fray Diego de: Historia documentada de la saeta, los campanilleros y el rosario de la aurora. Sevilla, Editorial Católica Española, 1949.
- Vaquero, Eloy: Senda sonora. Nueva York, Colección Mensaje, 1959.
- Varios: Aurelio, Bernardo, Matrona. Cien años hace que nacieron. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- Cantes y bailes. Talleres de Cultura Andaluza, JUNTA DE ANDALUCIA 1985.
- Memoria de Terremoto. Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1984.
- Ponencias y Comunicaciones IX Congreso de Actividades Flamencas. Almería, 1981; X Congreso de Jaén, 1982; XI Congreso de Granada, 1983; XIII Congreso de Huelva, 1985; XV Congreso de Benalmádena, 1987.
- Quejío: informe Madrid, 1975.
- Retablo Flamenco. Seminario de Estudios flamencos. Córdoba, 1977.
- Vega, Luis Antonio de: Nosotros los flamencos. Madrid, Palacios, 1965.
- Vélez, Julio: Flamenco. Una aproximación crítica. Madrid, Akal 1976.
- Vicente Lara, Juan Ignacio de :El chacarrá y sus tradiciones. Algeciras, 1982.
- Yerga Lancharro, Manuel: Apuntes y datos para las biografías de Rojo el Alpargatero, la Trini, Chacón y Manuel Torre Jaén, Candil, 1981.
- Enderezando entuerros Benalmádena, (Málaga), XV Congreso de Actividades Flamencas, 1987.

## B) DISCOGRAFIA

Desde que apareció el microsurco, la discografía es abundantísima. Por tanto es casi imposible, y un poco irracional, relacionar todos los discos aparecidos en el mundo flamenco (CANTE, BAILE, TOQUE). Sí debo recomendar que podáis adquirir el libro "GUIA DEL FLAMENCO". de Arcadio Larrea (Editora Nacional. Madrid, 1975 donde aparece: CATALOGO DE DISCOS MICROSURCOS, CATALOGO DE CASSETTES, CATALOGO DE DISCOS INCUNABLES, INDICE DE CANTES y ESTILOS, INDICE DE INTERPRETES. Es de suma utilidad para cono-



cer cualquier referencia discográfica del "folklore" y del flamenco. Aquí reseño unas, ANTOLOGIAS con las que fácilmente podeis realizar las "AUDICIONES MUSICALES y COMENTARIOS de las UNIDADES TEMATICAS.

- ANTOLOGIA DE LOS CANTES DE HUELVA* (Hispavox, HH 11-47, Madrid, 1961).
- CANTA y BAILA ANDALUCIA* (Columbia, CCLP-31204. S. Sebastián s/f).
- MARIA LA CANASTERA* (Alhambra, MCC 300048, San Sebastián s/f).
- BAILES ESPAÑOLES* (Alhambra, MCCP-29008, San Sebastián, 1959).
- RITUAL DE LA ZAMBRA CALE* (Columbia, SCE-904, San Sebastián, 1966).
- BAILES TIPICOS ESPAÑOLES* (Hispavox, 18-1079, Madrid, 1968).
- LOS ASES DEL FLAMENCO* (Regal-Serie Azul-LRGE, 8.035, Barcelona, 1968).
- LOS ASES DEL FLAMENCO* (Regal\_Serie Azul-LRGE, 8.071, Barcelona, 1968).
- ANTOLOGIA DE LA GUITARRA FLAMENCA* (Hispanox, HH 10-326, Madrid, 1967).
- LECCION DE GUITARRA FLAMENCA* (Hispavox, HHS 10-297, Madrid, 1967).
- DIEZ POETAS ESPAÑOLAS ESPAÑOLES DICEN SU POESIA FLAMENCA* (RCA RED SEAL LM-16343-N. Madrid, 1963).
- ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO* (Hispavox, HH 12-01, Madrid, 1954).
- CIEN AÑOS DE CANTE GITANO* (Hispavox, HH 10-269).
- UNA HISTORIA DEL CANTE FLAMENCO* (Hispavox, HH 10-24, Madrid, 1954).
- CAFE DE CHINITAS* (Hispavox, HH 10-259, Madrid, 1964).
- LA GRAN HISTORIA DEL CANTE GITANO ANDALUZ* (Columbia, MCE-814,815 y 816, San Sebastián, 1966).
- ANTOLOGIA DOCUMENTAL DE CANTE FLAMENCO y CANTE GITANO* (Columbia, CCLP-13.014, 31.015 y 31.016, San Sebastián, 1966).
- SEVILLA, CUNA DEL CANTE FLAMENCO* (Columbia, SCLL-140011, S. Sebastián, 1961).
- MEMORIAS ANTOLOGICAS DEL CANTE FLAMENCO*. Pepe Marchena, 22117/20. Belter. 4 volúmenes de larga duración.
- LA VERDAD DEL CANTE*. Texto de Ignacio Román ZM 19/20/21. Zafiro. 3 volúmenes de larga duración
- SELECCION ANTOLOGICA*. Fosforito. 75012/15. Velter. 4 volúmenes de larga duración.
- ANTOLOGIA DE CANTES ANDALUCES*. Texto de Luis Ortiz Muñoz. F-406/7/8. pax. 4 volúmenes de larga duración.
- ARCHIVO DEL CANTE FLAMENCO*. Texto de J. M. Caballero Boanald. 13001/006 SJ. VERGARA. 6 volúmenes de larga duración.
- GRAN ANTOLOGIA FLAMENCA*. Texto de Antonio Murciana. CAS 193/199. RCA. 7 volúmenes (ampliados después a 10) de larga duración..
- ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO*. Texto de Manuel Barrios. Zafiro. 8 volúmenes de larga duración.
- ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO DE LA PROVINCIA DE CADIZ*. Texto de Manuel Ríos Ruiz. Cinterco. Caja de Ahorros de Jerez. 6 volúmenes LP.
- HISTORIA DEL CANTE FLAMENCO* Juanito Valderrama. 22191/4. Belter. 4LP.
- TESOROS DEL FLAMENCO ANTIGUO*. Pepe de la Matrona. Texto de José Blas Vega. Hispavox, HH 10-346/7. 2 volúmenes Lp.



- MAGNA ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO. Texto de José Blas Vega. Hispavox, s/c 66.201. 20 volúmenes de larga duración.
- ANTOLOGIA DEL CANTE GITANO DE NUESTRA TIERRA. DE MANUEL TORRE ANTONIO MAIRENA... Cinterco. Caja de Ahorros de Jerez. 7 Lps.
- EL CANTE FLAMENCO. ANTOLOGIA HISTORICA. Texto de José Blas Vega. philips 832.531-1. 6 volúmenes de larga duración.















